

QUADERNI d'italianistica



Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

EDITOR — DIRECTEUR
Massimo Ciavolella (Toronto)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Antonio Alessio (McMaster) **Antonio Franceschetti (Toronto)**
Amilcare A. Iannucci (Toronto) **Giusi Oddo de Stefanis (U.B.C.)**

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Pamela D. Stewart (McGill)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF
Francesco Guardiani (Toronto)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

D. Aguzzi-Barbagli (U.B.C.)	I. Lavin (I.A.S. Princeton)
K. Bartlett (Toronto)	J. Molinaro (Toronto)
S. Ciccone (U.B.C.)	H. Noce (Toronto)
G. Clivio (Toronto)	J. Picchione (York)
A. D'Andrea (McGill)	M. Bandinelli Predelli (Montreal)
D. Della Terza (Harvard)	O. Zorzi Pugliese (Toronto)
G. Folena (Padova)	W. Temelini (Windsor)
J. Freccero (Stanford)	P. Valesio (Yale)
H. Izzo (Calgary)	C. Vasoli (Firenze)
S. Gilardino (McGill)	E. Zolla (Roma)

COPY EDITING — RÉVISION:

J. Douglas Campbell (Carleton) **Salvatore Bancheri (Toronto)**

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:
Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)


Executive of the Society — Executif de la Société 1987-1989

President-Présidente: Gabriele Erasmi (McMaster)
Vice-President-Vice Présidente: Valeria Sestrieri Lee (Calgary)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)
Past President-Présidente sortante: Maria Bandinelli Predelli (McGill)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by the HUMANITIES PUBLICATION CENTRE, University of Toronto



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

QUADERNI d'italianistica

Vol. IX, No. 1. Primavera 1987

ARTICOLI

ERNESTO GRASSI

La metafora "inaudita": Originarietà e paradossia della metafora 5

SERGIO CORSI

Un (an)alfabeto d'amore 21

ALFREDO BONADEO

Leopardi, la caduta, il sapere e la vanità della vita 41

NOTE E RASSEGNE

DOMENICO PIETROPAOLO

On the Dignity of *Voluptas*: Valla's Philosophy of Pleasure 65

BIANCA MARIA DA RIF

Rassegna alfieriana (1982-1984) (Parte prima) 76

PETER CARRAVETTA

Notes on Erich Auerbach's *Scenes from the Drama of European Literature* 114

GRAZIA SOTIS

Il suicidio di Saffo trattato da Grillparzer, Leopardi e Pavese 121

GIOVANNA WEDEL DE STASIO

La poesia oltre i limiti della parola 132

ANTONINO MAZZA

IDEOLOGIE E PASSIONI: Alberto Moravia su Pier Paolo Pasolini 139

PICCOLA BIBLIOTECA

Dino S. Cervigni

Dante's Poetry of Dreams (Zygmunt G. Baranski) 145

Giovan Maria Cecchi

I Contrasegni (Konrad Eisenbichler) 148

Joseph Tusiani

Gente Mia and Other Poems (Giuseppe Paolo Samonà) 149

E. Gioanola

Poesia italiana del Novecento (Antonio Alessio) 151

Carlo Marcello Conti e Lamberto Pignotti

Il "nuovo" in poesia (John Picchione) 153

Alberto Procaccini

Francesco Jovine: the Quest for Realism (Lucienne Kroha) 156

Marcel Danesi

Loanwords and Phonological Methodology (Mary Ann Canzanella) 159

(a cura di Francesco Guardiani) 164

AA.VV., *La letteratura e i giardini*; Giovan Battista Marino, *Rime amorose*;
Torquato Accetto, *Rime amorose*; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*;
Renato Barilli, *Il ciclo del postmoderno*; Filippo Salvatore, *Antichi e
moderni in Italia nel Seicento*.

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts, **contributors are requested to follow the new *MLA Style Sheet*.**

All manuscripts to be considered for publication should be sent to:

M. Ciavolella
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada, M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Pamela D. Stewart
Department of Italian
McGill University
Montréal, P.Q.
Canada, H3A 1G5

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit **les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.**

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$14	\$24	\$35
<i>Institutions</i>	\$17	\$30	\$44

Other countries add \$3.00 per issue for mailing and handling. Single issues \$7.00. (Please specify issue).

Autre pays ajouter \$3.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$7.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$25.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$25.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

F. Guardiani
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1



La metafora “inaudita”: Originarità e paradossia della metafora

(La “voce”—phonè—è la metafora di un suono—psophos—inaudito?)

1.

Maxim Gorki in un suo scritto autobiografico, “Le mie università” ricorda la domanda postagli da un contadino: “Spiegami, come è possibile? Lo sguardo umano percepisce segni che si compongono in parole ed io riconosco in quei tratti le nostre parole viventi! Come accade? *Nessuno me le sussurra*. Se fossero immagini capirei. Ma qui si *vedono* per così dire, i *pensieri stampati*! Come è possibile? (M. Gorki, *Autobiographische Romane*, München 1972, 688).

Il medesimo problema lo poniamo a proposito della *lingua*: essa consiste in *voci* (phonai) che a loro volta sono costituite da *suoni* (psophoi), cioè—per rimanere al testo di Gorki—da quest’ultimi sorgono “le nostre parole viventi.” Come mai ne riconosciamo il significato? Ci viene questo “significato” forse *sussurrato* da qualcuno? Palesemente da nessuno. Allora come avviene la metafora dei suoni, in quanto a questi—come dicevamo—vengono “trasferiti” dei significati, le voci?

Nel tentativo di rispondere a questa domanda seguo un metodo opposto a quello della retorica tradizionale: introduttivamente premetterò le conclusioni alle quali sono giunto per esporre la rispettiva legittimazione argomentativa.

Ricordiamo le prime righe del *Peri hermenias*, *Dell’interpretazione* di Aristotele: “La voce (phonè) è simbolo delle passioni dell’anima” (Esti mèn oun ta en te phonè tor ev te pychè pathematon symbola Aristotele, *Peri hermenias* 16 a 4)

Punto di partenza della metafisica tradizionale dell’occidente è il problema degli enti, del loro significato: tale tradizione si sforza, tramite il processo razionale, di definire l’Essere degli enti. Tale

metodo appare perfettamente legittimo in quanto gli enti—come questo termine esprime—partecipano, sono cioè “participi” dell’Essere. D’altro canto il chiarimento dell’Essere degli enti può solo avvenire a mezzo di un processo logico, in quanto questo, rifacendosi a valide ragioni, pretende di raggiungere l’oggettività.

Questo processo logico è essenzialmente astratto—cioè prescinde dal “qui” e dall’ “ora”—considerati come elementi relativi—e giunge così ad un universale sempre e dovunque valido.

Il trasferire al suono un significato per mezzo di un processo razionale è il metodo di Platone—nella sua interpretazione di Socrate—metodo da lui ritenuto necessario per rifiutare le tesi relativistiche, soggettivistiche della sofistica.

Oggi ci chiediamo: questo schema tradizionale del filosofare, che è stato determinante per il pensiero occidentale, è valido?

Il processo logico *astrae* programmaticamente—con la definizione logica degli enti—dall’apparire “qui” e dall’ “ora” degli enti, mentre di fatto noi li “patiamo” nell’ambito di concrete “situazioni.” Astrarre da queste—per pretendere in questo modo di giungere alla comprensione dell’Essere degli enti—implica la necessità di un pensare e parlare completamente astratto cioè appunto quello della logica e metafisica tradizionale.

In che ambito si manifestano originariamente gli enti? In quello dei sensi, entro i limiti di piacere e dolore, sensazioni originarie che a loro volta sono la fonte delle passioni e cioè *paura* di non essere capace di identificare il significato dei fenomeni (“*phainomena*” da “*phainesthai*,” apparire) *speranza* di riuscirvi; *invidia* di fronte a coloro che—a differenza di noi—riescono in tale compito; *benevolenza* e desiderio di partecipare alla loro opera e realizzare con loro una comunanza di amicizia ed amore.

Teniamo presente che ciò che si manifesta (*phainomenon*) *appare in funzione di “organi,”* cioè “strumenti”: i sensi (visivo, uditivo, olfattivo). Quindi il problema del significato del “sentito” può essere solo risolto dalla conoscenza del “codice” che “schiude” il senso di ciò che appare, codice del quale appunto i sensi sono “strumenti.”

Parlo di “codice,” un termine equivoco oggi e non vorrei essere frainteso: la semiotica usa tale termine in un senso soggettivistico, cioè come “chiave” scelta da un individuo per “decifrare” e quindi “comprendere” i segni della realtà; tale “scelta” viene intesa come

un atto libero, con il quale si “schiude,” si “legge” il significato degli enti.

Il “codice sensitivo” del quale io parlo invece non è soggettivo, non viene scelto ad arbitrio ma viene “patito,” sofferto dai sensi, in quanto ciò che essi ci manifestano appare nell’ambito del piacere e del dolore entro i limiti dei quali—come segni indicativi—si impone originariamente il significato dei “*phainomena*,” delle apparenze sensibili. Noi non abbiamo quindi qui la dualità di codice e realtà da decodificare ma solo l’apparire immediato—nella passione che soffriamo—del sensibile.

In quanto ciò che appare si manifesta entro i limiti di piacere (*hedonè*) e dolore (*lype*), i rispettivi fenomeni hanno sempre un carattere passionale, perché il “codice” sensibile, illustrativo, indicativo preme, urge, viene sofferto.

Nel *De anima* Aristotele sottolinea che gli *elementi* del linguaggio (*logos*), cioè le voci sono *suoni semantici* (*phonai semantikoi*): “*se-mantikos gar de tis psophos estin he phonè*” (Aristotles, *De anima* II, 420 b 29). Dobbiamo dunque concludere che le voci hanno un carattere passionale in quanto appaiono entro i limiti di piacere dolore, come segnali indicativi del corrispondere o non corrispondere all’urgenza di cui i sensi sono organi, strumenti? Ma segni indicativi (a mezzo di organi) di che cosa?

Aristotele distingue fondamentalmente—e vedremo che in tale modo predetermina il destino della metafisica tradizionale—il suono (*psophos*) dalla voce (*phonè*) per poi—come abbiamo testé visto—definire la voce come un suono indicativo (*psophos semantikos*). Da ciò dovremmo dedurre che la voce costituisce qualcosa di completamente “nuovo” in confronto al suono, non solo, ma che la voce è una “metafora,” cioè nasce dal “trasferire” (*metapherein*) un significato, un segno indicativo (*sema*) al suono (*psophos*).

Avremmo dunque con Aristotele il rifiuto della nostra precedente tesi dell’ineducibilità di un originario, patito “orizzonte” misterioso, abissale che si schiude in funzione ad un “codice” sofferto per contrapporvi—da parte di Aristotele—solo la dualità di un codice—che dobbiamo scegliere—e degli enti che vanno interpretati.

Una siffatta concezione tradizionale del “codice” presuppone non solo la dualità di soggetto ed oggetto ma anche l’affermazione sia di un *processo razionale* causale (causa ed effetto che rivela il codi-

ce) sia di un *processo temporale* (prima e poi) in funzione al quale sorge il nostro mondo. Preminenza dunque—in questo caso— del problema del “perché”—e quindi della “spiegazione,” cioè del problema della “verità” degli enti—e non del problema di un originario “svelarsi” indicativo dell’Essere degli enti.

Ma quale è l’argomento al quale Aristotele ricorre per dimostrare tale tesi? Essa ha—come subito vedremo—un carattere “meccanico” cioè avviene in funzione di un processo causale riferendosi al susseguirsi di causa ed effetto.

Ma otteniamo in funzione di questo processo la spiegazione della voce, del suono semantico, indicativo?

Ogni spiegazione causale—come abbiamo già messo in rilievo—“astrae” dal dato di fatto fondamentale che il suono (psophos) ci si manifesta esclusivamente tramite un organo, cioè uno strumento di un urgere, di un appello che nel suo carattere misterioso vuole essere cor-risposto.

Ripeto: La spiegazione razionale, meccanica non considera, cioè astrae dal fatto che il suono si manifesta in funzione di uno “strumento”—l’organo sensibile—che rinvia a ciò di cui è strumento ed in vista del quale solo se ne può comprendere il significato. Un suono che non appare in funzione dell’organo uditivo non esiste, è una pura astrazione “meccanica,” causale, “tecnica.”

Appunto perché ciò che si manifesta per mezzo dei sensi, cioè di organi (udito, vista, offatto ecc.) appare entro i limiti di piacere e dolore, ottiene sempre—in vista di questi limiti—il suo originario significato passionale, indicativo. Dobbiamo dunque dedurre che non esistono suoni, sapori, odori, colori, senza significato ma sempre e solo “fenomeni” significativi, una tesi che di primo acchito ci sembra assurda.

Il mondo che si sventaglia per mezzo dei sensi è il nostro mondo originario, sono i sensi che aprono il sipario del teatro sul cui palcoscenico appariamo come attori ed al tempo stesso come spettatori.

Non vi sono suoni, luci, sapori senza significati, senza passione e proprio per questa ragione l’originarietà del nostro mondo non può venire ricercata in una spiegazione causale che di fatto si sforza programmaticamente di astrarre dai sensi.

La voce semantica, indicativa—mediante il piacere ed il dolore radica nella profondità di una realtà abissale, originaria: indeducibile

palesarsi, istantaneo, senza un “prima” e “poi,” senza distinzione di causa ed effetto, senza “perché.” È questo il profondo significato della disperata difesa della voluttà di Lorenzo Valla (*De voluptate*) cioè della sua difesa del piacere?

Di qui il sorgere della domanda: le precedenti considerazioni legittimano la ulteriore tesi del carattere metaforico del linguaggio (logos) in quanto consta di suoni significativi? Ma allora che senso fa qui parlare di metafora?

Fin dall’inizio, ciò che appare per mezzo dei sensi, si rivela espressione di un continuo “patire,” un appello che si identifica e non si identifica con il singolo manifestantesi: ci troviamo di fronte ad un evento originario: l’accadere del mondo dell’ordine dell’“Kosmos” sensibile.

Se siamo necessitati a riconoscere questo dato di fatto originario, questa presenzialità, questo avvenimento istantaneo, “in-stans,” come *hic stare*, il filosofare può oggi avere solo senso se non parte più dalla definizione astratta, razionale degli enti bensì dal problema del carattere passionale dei fenomeni sensitivi. Con decisione dobbiamo ammettere la tesi che non esistono per noi fenomeni—suoni, visioni, sapori—astratti dal loro significato passionale ma solo quali appaiono ed urgono come espressione di un mistero che si serve dei sensi per rivelarsi.

Dunque preminenza della passione rispetto alla ragione: in tal modo non si nega affatto la funzione della ragione, sebbene questo problema non possa essere trattato nell’ambito di questo lavoro.

Se la “phonai”—i suoi indicativi del linguaggio—hanno sempre un carattere originario significante anche l’ulteriore problema del linguaggio (logos) può e deve venire trattato nell’ambito della nostra precedente problematica. Bisognerà rifarsi alla tesi di G.B. Vico dell’originario carattere metaforico e passionale della lingua.

2.

Accingiamoci alla dimostrazione della precedente tesi. Presupposto delle parole, del linguaggio (logos) sono le voci (phonai). Le nostre seguenti riflessioni vogliono solo essere un tentativo di identificare l’ambito originario del linguaggio ossia avere solo carattere di “prolegomena” al problema del linguaggio.

Aristotele, come abbiamo già riferito, distingue “suono” (psophos)

da “voce” (phonè) definendo quest’ultima come un *suono indicativo* (psophos semantikos): “semantikos gàr tis psophos estin he phonè.” Aristotele, *De anima* II 420 b 29).

Da qui nasce il problema: possiamo affermare che il suono sia trasformato in voce (phonè) in quanto gli viene “traslato” un segno indicativo (sema)? In tale caso al sorgere di una voce (phonè) contribuirebbero due elementi: il suono (psophos) e il trasferirgli un significato, una indicazione. È in funzione di questi due elementi che sorgerebbe il “nuovo” mondo, il nuovo “kosmos,” il “nuovo” ordine, quello del linguaggio.

Prima di negare la legittimità di questo dualismo teniamo presente la concezione tradizionale della metafora.

Anzitutto non va dimenticato che il “traslare” (metapherein) non ha originariamente un significato “linguistico” e tanto meno “letterario”: il termine “metapherein” indica il “tra-sferire” un oggetto da un luogo ad un altro luogo—dualità—il che presuppone un “passaggio,” un “transito,” un “ponte” (Erodoto I, 64: Tucidide I, 134, 4), che l’uomo deve “progettare,” cioè “gettare” da un luogo “ad un ‘altro’ luogo,” da un “qui” ad un “là,” il che a sua volta implica un “prima ed un poi,” di una tale attuazione.

Aristotele nella *Retorica* e nella *Poetica* definisce la metafora come il traslare del significato di una termine (aquila) da un ambito in un altro ambito (potere). Secondo Quintiliano la metafora è il risultato di una mutazione (“cum virtute mutatio.” Quintiliano, *Institutiones oratoriae* VIII, 6, 1).

Questo concetto della metafora è uno scandalo per la logica in quanto questa pretende di identificare razionalmente i fenomeni: la trasposizione di significati implica una rinuncia alla stessa razionalità.

Tradizionalmente la metafora viene quindi situata nell’ambito di un arte—poesia, retorica—e come tale esclusa dalla filosofia.

Hegel scrive che “l’idea” deve essere libera da qualsiasi sensibilità e rimprovera ad esempio all’umanesimo di ricorrere ad immagini—come la metafora—perché questa è solo qualcosa di “naturale” e come tale non raggiunge l’altezza dal concetto (Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, ed. Glockner XVII, Stuttgart 1928, 121, 149).

Di conseguenza la metafora risulta—secondo la filosofia tradizio-

nale—un elemento “di—straente,” che non ha nulla a che fare con la realtà, espressione di una attività fantastica, che può tutt’alpiù—come nel pensiero medioevale—essere usata come “integumentum,” come “corteccia” della verità razionale per farla accettare a chi è incapace di “pensare rigorosamente.” “Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res factae, sed tantum fictae” (Adelardo da Bath, *De eodem et diverso* IV, 1, 25 in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* IV, 1, S. 27).

Hrabanus Maurus scrive: “Il compito del poeta consiste nel traslare reali avvenimenti in altre forme a mezzo di immagini appropriate.” (“Officium poetae in eo est, ut ea, quae vero gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant.” Hrabanus Maurus. *De universo* XV, II, P. L. III, 419 c).

Metafora e poesia dunque esclusivamente come strumenti della fantasia che non ha nulla a che fare con la realtà.

È legittima questa concezione della metafora con la quale quest’ultima viene relegata nell’ambito del puramente “letterario” o della “retorica” ed esclusa da ogni considerazione di un pensare “serio,” speculativo? È quindi la metafora semplicemente un “gioco” al quale non può venire riconosciuta alcuna funzione filosofica?

L’ontologia—come scienza razionale degli enti, degli “onta”—costituisce per il pensiero tradizionale il presupposto per la scienza dell’Essere, per la Metafisica: con la prima si pretende di raggiungere il “codice” dell’Essere degli essenti. Di qui la tesi dell’identità del problema degli enti con quello dell’Essere primo, originario Ente, cioè con la metafisica.

Anche la teoria della conoscenza della filosofia moderna—che prende avvio dalla cosiddetta “rivoluzione copernicana” di Kant—nel suo filosofare parte dagli essenti chiedendosi secondo quali forme della conoscenza essi si rivelano: dualità di oggetto e soggetto, di noumeno e di forma conoscitiva, presupposti di ogni teoria della conoscenza, di ogni gnoseologia, con la conclusione dall’impossibilità di conoscere il noumeno. Anche nella critica di Hegel a Kant viene confermata la preminenza del carattere razionale del reale ragione per la quale il profondo significato del reale può e deve venire dedotto a priori con un processo dialettico logico.

Anche qui rifiuto della concezione tradizionale della metafora, e con ciò della poesia perché con l’“Ideale”—secondo la formulazione

di Hegel—non si raggiunge ancora l'ambito dell'Idea e rifiuto della retorica come un linguaggio essenzialmente relativo perché legato al “qui” ed all’“ora.”

Ma veniamo al problema fondamentale che ci interessa: è dunque valida la concezione tradizionale dualistica di *suono* (psophos) e *voce* (suono semantico indicativo, psophos semanticos cioè phonè)? Abbiamo un ente sonoro precedente ad ogni significato? Solo rispondendo a questa domanda possiamo accertare se la phonè consiste nel “trasferire,” nel “traslare” un significato, un segno indicativo (sema) su un suono oppure, e in che senso la metafora debba essere concepito differentemente come un fenomeno originario ed ineducibile dal suono, assumendo così un significato ed una funzione ben più profonda di quella tradizionale.

Ancora una volta mi riferisco ad Aristotele: egli spiega il suono (psophos) come la conseguenza di un processo meccanico e cioè di una percussione (causa) su un ente, percussione dalla quale nasce una vibrazione (effetto) che per mezzo di un medio—acqua, aria—giunge all'organo uditivo.

Spiegazione causale, razionale. Egli insiste su questo punto tanto da distinguere enti sonori e non sonori. “La lana percossa non dà suoni bensì solo i minerali” (Aristotele, *De anima* II, 419 b13). Si tratta dunque di un processo che gli enti soffrono, spiegazione essenzialmente “meccanica.”

A questo riguardo va tenuto presente un sorprendente passo aristotelico al quale raramente si ricorre nell'ambito di questa problematica. “Se è necessario realizzare qualcosa contro la natura (ti para physin praxai) allora sorge una difficoltà (aporia) ed è necessario ricorrere ad una arte (deinai technes): chiamiamo una parte dell'arte (techne) che ci permette di superare una difficoltà (aporia) mechanè” (Aristotele, *Mekanika* 847 a 13).

Risolviamo il problema della phonè ricorrendo al fenomeno del suono (phonè), alla spiegazione “tecnica” meccanica”? La domanda si impone dato che lo stesso Aristotele afferma che quando realizziamo qualcosa “contro natura”—cioè contro ciò che nasce, fiorisce e muore—ricorriamo alla spiegazione “meccanica”?

Di fatto ci diventa palese l'insostenibilità della spiegazione meccanica del suono per tre ragioni. Anzitutto perché la spiegazione “meccanica” astrae dal fatto fondamentale che il suono appare

esclusivamente in funzione di uno "strumento": l'organo uditivo. Ne consegue che il suono può solo venire spiegato se ci chiediamo di che cosa l'organo uditivo sensitivo sia "strumento" e quindi l'impossibilità di astrarre da questo fatto fondamentale. Dunque dobbiamo ammettere che il suono—in quanto si manifesta in funzione ad un "organo"—ha sempre già un significato in funzione di ciò di cui l'organo è strumento. In altri termini è palese che un suono ci appare solo entro l'ambito di un "codice" che si impone del quale il suono è indicazione cioè "voce," e solo conoscendo il codice in funzione al quale il suo significato appare e non astraendo da esso si può intenderlo.

In terzo luogo: Il problema della determinazione razionale, causale, meccanica degli enti non è identica al problema del codice e ciò per la seguente ragione: il medesimo suono può—a *secondo del codice*—ottenere il significato di un richiamo, di una minaccia, di una proibizione. Il significato è indeducibile dal suono, è solo comprensibile nell'ambito del codice sensibile in funzione al quale appare il nostro mondo.

Questa constatazione ci fa comprendere l'importanza della cosiddetta tesi della "differenza ontologica" che nega l'identità del problema degli enti definiti razionalmente con quello dell'essere, inteso come un primo essente, e rifiuta la possibilità di partire dalla definizione razionale astratta degli enti per raggiungere il "codice" degli enti. Tale tesi è in netto contrasto con il pensiero tradizionale che si rifà alla interpretazione che Platone ha dato del filosofare socratico: astrazione razionale degli enti per raggiungere così il "codice" cioè l'Essere degli enti. È proprio la tesi della "differenza ontologica" che impone il compito di un nuovo filosofare di fronte a quello tradizionale.

Ma allora da dove prende le mosse il nostro filosofare se il partire dalla definizione astratta, razionale degli enti si rivela insufficiente? Come, dove si rivela il "codice" in funzione del quale appare il significato del sensibile reale se esso non è raggiungibile per mezzo dell'astrazione razionale? Ripeto: non in funzione di una spiegazione causale, meccanica, in quanto essa astrae dal fatto che il suono ri-suona esclusivamente come testimonianza dell'"opera," dell'"ergon," della quale è uno strumento.

Ma di che opera, di che "ergon" si tratta? Palesemente non di

un'opera meccanica anche per la seguente terza ragione.

Il fondatore della fisiologia moderna, Johannes Müller, ha dimostrato che un *medesimo stimolo*—ad. es. una percussione—produce *differenti apparizioni* (phainomena—phainestai—apparire) specifiche per i vari sensi: per l'occhio la luce, per l'udito il suono, per l'organo gustativo il sapore.

J. Müller ha ulteriormente messo in luce che a loro volta *differenti stimoli*—percussione, un'azione elettrica, chimica—producono in ogni organo sempre l'*apparire di un medesimo fenomeno*, specifico per il singolo senso. Müller ha definito questa legge fisiologica come quella della "energia specifica dei sensi." (J. Müller, *Über phantastische Geisteserscheinungen*, Koblenz 1826, 4–5. Cfr. pure *Handbuch der Physiologie des Menschen* II, Koblenz 1849, 251. Cfr. pure Th. v. Uexküll, *Die Physiologie des J. Müller und die moderne Medizin*. Amtliche Wochenschrift der Medizin, 1958, Heft 28, 614).

Riprova della indeducibilità del significato dei fenomeni sensibili. L'indicazione di un suono, di un sapore, di un odore non può venire inteso in funzione di una considerazione meccanica perché questa è astratta. Ciò che appare per mezzo dei sensi e che costituisce l'ambito del nostro mondo si manifesta in funzione di strumenti, di organi di un "codice" che urge in essi entro i limiti del piacere e del dolore quale fonti delle passioni; come *timore* che ciò che preme in essi non venga adeguato; come *speranza* che tale opera venga compiuta. Si tratta dunque di corrispondere ad un appello abissale. È questo il senso delle parole di Novalis? "Tutto ciò che è visibile radica nell'invisibile, l'udibile nel non udibile, il sensibile nel non pensabile?" (Novalis, *Das philosophische Werk*, I, Studien zur bildenden Kunst, hrsg. von R. Samuel, Stuttgart 1981, 650, *Frammenti*, 710, trad. ital. di E. Pocar Rizzoli, Milano 1982). "Suoni" che non sono "voci" sono concepiti in funzione di una teoria meccanicistica che non può essere il presupposto di una teoria del linguaggio.

Dicevamo che non trattiamo qui il problema del "logo," del linguaggio, ma solo dei suoi elementi "vocali"—e quindi tanto meno della differenza che passa tra il linguaggio razionale, poetico e retorico—bensì solo la struttura della voce, del suono indicativo.

Ma già qui bisogna anzitutto porre la seguente domanda: il poeta si rifà forse alla passionalità delle voci, dei suoni indicativi? Non è forse egli a questo riguardo il "pro-feta," il "pre-annunciatore"

nell'ambito del linguaggio di ciò che preme già nei sensi? Il poeta indica con la passionalità delle sue parole un mondo non razionale, misterioso, che si apre tra due oscurità: quella della "physis" abissale, non svelabile razionalmente e quella nella quale entra l'uomo quando fa l'esperienza di non ritrovare in funzione del codice sensibile il proprio ordine e quindi di dovere cercarne uno "nuovo," proprio dell'uomo?

Ricordiamo la seconda frase aristotelica nel *Peri hermeneias*: "Ciò che nella voce (psophos semanticos) si manifesta, sono simboli di ciò che l'anima patisce" (esti mèn tà én te phonè tov en te psyche pathematon symbola. Aristotele, *Peri hermeneias* 16 a).

Ciò che patiamo non sono gli enti ma ciò che in funzione dei sensi—entro i limiti di piacere e dolore—si impone sempre carico di significato. L'uomo vive esclusivamente sotto l'impeto di "segni indicativi," cioè dell'Abissale di cui i sensi sono strumenti.

Ma possiamo veramente affermare che i suoni, le luci, gli odori ecc.—per mezzo degli organi sensibili di un razionalmente indeducibile e patito appello—si manifestano sempre carichi di significato? Non veniamo continuamente disturbati scossi da rumori assordanti senza senso, abbagliati da luci accecanti?

Effettivamente siamo invece *costretti ad ammettere* che ogni apparizione sensibile—dalla più tenue alla più irruente—è carica di indicazioni passionali cioè di voci (phonai) anche e proprio quando per il suo apparire sembra priva di senso e di ogni passionalità.

Herder nel suo scritto *Circa l'origine del linguaggio* del 1770 scrive: "tutte le sensazioni, tra la forti e le più forti, tra le forti, quelle dolorose, sensazioni del proprio corpo, come tutte le passioni della propria anima, si esprimono immediatamente nelle urla, nelle voci per mezzo dei suoni articolati. Tanto l'animale che soffre, quanto l'eroe Filottete, quando lo sopraffà il dolore comincerà a gemere, a mugolare, abbandonato su un'isola sterile senza l'immagine, la traccia, la speranza di una caritatevole convivente" (Herder, *Sämtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte*, II. Teil, Tübingen 1806, 7). Tesi questa di Novalis che egli afferma nel primo paragrafo del suo scritto per poi abbandonarla in tutta la sua portata originaria nell'ulteriore sviluppo nella sua interpretazione dell'origine e struttura del linguaggio ricadendo nell'idealismo razionalistico.

Noia, paura, piacere e dolore, richiami e ripudi sono solo espres-

sione, ammonimenti, segni indicativi, passionali, onde dei fenomeni sensitivi nelle quali, con godimento sensuale e disperazione, nuotiamo. È in questo ambito che si apre l'originario orizzonte nel quale esistiamo, che ci fa "sentire" i suoni "in-auditi," il visibile dell'"in-visibile," cioè la paradossia del nostro mondo.

Il suono senza senso è "inaudito" e proprio per ciò inquietante: la luce senza significato, senza una indicazione—è terrorizzante. Ogni essere organico ha cura, è pre-occupato per ciò che i suoi organi annunciano e ciò che per mezzo loro appare oscilla tra caos e cosmo, quest'ultimo come misura ed ornamento.

Per l'essere organico—cioè per quello che manifesta il proprio mondo attraverso i propri organi—non esiste un suono che non sia "voce," un sapore che non abbia un gusto differenziato. Solo il terrificante mito della preminenza della tecnica, della meccanica può affermare la tesi del carattere asettico di ciò che si manifesta con i sensi: cioè quel mondo astratto che il pensiero razionale ci propone.

Oltre il limite dei sensi domina il silenzio, il regno del muto e solo l'astrazione può parlare di suoni che non siano voci. In questo senso Leonardo da Vinci poteva affermare che il mondo è un unico essere vivente.

Herder afferma: "L'improvviso sopraffarci di una passione, l'imprevista gioia o dolore, segnano profondi solchi nell'anima: il sopraggiungere del sentimento della vendetta, della disperazione, della rabbia, dello spavento, dell'orrore, tutti si annunciano ed ognuno è specificamente differente. Quante specie di sensibilità sonnecchiano nella nostra natura, altrettanto sono le loro tonalità." Rinunciare a queste sensibilità significa morire. Le passioni premono come le onde tempestose, sciamano come gli storni: nel loro impeto tagliano e stracciano gli ondegianti sipari del vento.

Herder sottolinea:

Le voci sono molto semplici e quando si articolano e vengono sillabate come interiezioni sulla carta, allora anche le più contrapposte sensazioni ottengono una espressione. . . . Lo scialbo Ah! è tanto voce di un amore doloroso quanto di una disperazione che si accascia, oppure: l'ardente Oh! è tanto espressione di una gioia improvvisa quanto dell'insorgente furore o della prorompente ammirazione. . . . Le lagrime che appaiono nel torbido volto che anela a una consolazione, sono commoventi nell'immagine dello sconsolato: analizzate la lagrima isolata, sotto un microscopio, e non desidero nemmeno sapere cosa allora sia. Già il sospiro doloroso

sembra liberare l'uomo, dando respiro all'intimorita sofferenza: sembra che una parte del dolore venga espirata per attingere dall'aria nuova forze riempiendo il sordo vento di un significato.

Dolore e gioia ri-suonano come un soffrire ed affermano una realtà originaria e misteriosa. "La corda vibrante realizza il proprio compito naturale, essa risuona, desta un'eco, anche se non c'è nessuno, anche se non spera né attende che qualcuno risponda." (Herder, op. cit., 8). Il carattere passionale del mondo sensibile è la radice del nostro mondo e tale passionalità ci rinvia costantemente alla sua indicativa radice abissale.

Herder vuole portarci sulle tracce dell'Abissale in funzione di cui gli strumenti palesano fenomeni: priorità dei sensi e quindi della sensualità.

Siamo così chini sul misterioso divenire dei fenomeni per ascoltare ed identificare il significato delle visioni, delle voci, delle immagini, nuotando sulle onde dei sensi giungiamo all'isola del nostro mondo sensibile, condannati come Filottete, e cerchiamo nella spuma dei marosi irrompenti sulla nostra spiaggia la molteplicità dell'apparire.

Con ciò—così si esprime Herder—si palesa la legge della natura: "Non sentire per te solo: che il tuo sentimento vibri . . . l'uomo che sembra isolato nelle tempeste nemiche dell'Universo non è isolato, non è così, egli è legato da una alleanza con la natura."

3.

Tre sono le conclusioni alle quali siamo giunti: il problema filosofico dal quale dobbiamo partire non è quello della definizione razionale degli enti ma il problema del loro *Essere*. L'Essere non si manifesta in funzione di un processo razionale ma originariamente nella passione di una codice "patito" e realizzantesi entro i limiti dei segni del piacere e del dolore. Precedenza quindi del problema della passione su quello della ragione. Capovolgimento quindi del filosofare tradizionale.

Di qui la necessità di porci la domanda: "dove," "come" patiamo la oggettività dell'Essere?

Dobbiamo, per rispondere alla domanda postaci, partire ancora una volta da un testo greco, il *Cratilo*, anche se questo non parte dal problema della "phonè," ma da quello dell'oggettività del linguaggio del "logo." Platone nel *Cratilo* pone la tesi: "Per ciascun

ente (ekasto ton onton) vi è o un nome che gli compete per natura” (physei onomatos orthoteta. Platone, *Kratilo* 385 A4) oppure i nomi sono convenzionali (tine xunthemen xunthemenei, op. cit. A 6). Il nostro autore ripete la sua tesi: “La esattezza di un nome (orthotes onomatos) è o *naturale* (physei) o frutto di una *convenzione*” (ethei, *Kratilo* 384 D g).

Con la soluzione di questo problema avviene ciò che mai avremmo atteso dal pensiero di Platone: egli non parte più dal problema degli *onta*—come in altri dialoghi—per giungere a mezzo di un processo razionale alla definizione dell’oggettività degli enti identificati con una idea astratta, razionale, ma prende posizione di fronte al relativismo sofistico partendo dell’esperienza, dal “*pragma*” cioè in funzione di ciò che si manifesta in funzione della *praxis*, dell’azione.

Platone pone in rilievo che la tesi sofistica circa il significato arbitrario, puramente convenzionale della parola, come viene sostenuta da Protagora, non può essere valida, perché dobbiamo distinguere uomini “poneroi” e uomini “chreistoi,” uomini che con il loro operare giungono solo a dolori, cioè incapaci, e uomini capaci (*Kratilo* 386 B 6).

Si tratta dunque di distinguere il nocivo dall’utile. Ora dobbiamo riconoscere—incalza Platone—che ogni cosa ha una propria essenza, un proprio modo d’essere (delon de hoti auta auton ousian) e che quindi i “*pragmata*” non possono essere usati a nostro arbitrio (elkomena ana kai kato to emetero phantasmati, *Kratilo* 386 E 2): noi possiamo bruciare solo il combustibile, tagliare solo con ciò che è tagliente. Il “codice” sofferto in funzione al quale appare la realtà sensibile non è arbitrario, soggettivo, ma si impone ineluttabilmente.

Il pensiero greco distingue a questo riguardo radicalmente due forme di “agire”: quella “poietica”—cioè propria della “poiesis”—e quella della “praxis”: distinzione fondamentale che generalmente viene obliata credendo o confondendo che la “poiesis,” il produrre, sia una “praxis,” un agire.

Poiesis è sí un’azione, ma non originaria, è un mezzo, uno strumento per la realizzazione di un’opera, di un “*ergon*” che non gli è proprio, ragione per la quale l’azione si esaurisce, una volta realizzato l’opera, raggiunto il fine. La “poiesis” non è una attività in vista di se stessa, e quindi originaria, ma di altro, è mezzo di un fine che non le è proprio: perciò caduco quando questo è raggiunto.

Praxis è invece una attività originaria la cui opera, “*ergon*” non sorge in vista di qualcosa d’altro, di un fine a lei alieno ma che le è proprio, ella solo realizza la manifestazione di se stessa. “Le azioni che cercano il raggiungimento di un fine sono solo *mezzi* per raggiungere il fine . . . perciò non possono venire considerate come ‘*praxis*’. . . . Autentica prassi è solo quella che ha il *fine*, il *limite* in se stessa.” (Aristotele, *Metafisica* 1048 b 18).

Ciò che ci rivelano i sensi—entro i limiti di piacere e dolore—e quindi i suoni, le luci, gli odori ecc.—non è un’opera, un “*ergon*” estraneo ai sensi—non è né un’“opera” meccanica nè un’opera “poietica,” non un mezzo per raggiungere qualcosa ma “*praxis*” intesa come “*parousia*,” palesarsi per eccellenza. Ciò che nei loro “*erga*” si manifesta è loro “*en-ergia*,” il palesarsi dell’opera che è loro propria.

I suoni semantici schiudono il “teatro”—nel significato originario di questo termine—cioè il luogo del “vedere,” del “*theorein*.” L’incubo—proprio nel suo significato originario di ciò che incombe—è l’urgere del palesare, della “*parousia*.” È proprio questo urgere che angoscia, che patisce l’essere organico nella sua funzione nutritiva e riproduttiva impostagli dalla “*prassi*.”

Ma in cosa consiste il carattere metaforico dei segni sensibili? Esso diventa palese nella passione, nell’ambito della quale l’essente organico—tra i limiti di piacere e dolore—fa l’esperienza dell’oggettività di corrispondere o non corrispondere a ciò di cui i sensi sono “organi,” strumenti. Tutto ciò che viene palesato è identico e non identico a se stesso in quanto rinvia a ciò di cui è una indicazione: metafora del mistero della realtà organica nelle sempre differenti “situazioni” e “voce” nella loro invisibilità.

Parlo di “situazioni” perché tutto ciò che i sensi manifestano ottiene, a secondo del “*qui*” e dell’“*ora*,” cioè a secondo del luogo e del tempo del premere dall’Appello abissale, un’altra indicazione. Platone nel *Filebo* afferma che ciò che in una situazione è piacevole in un’altra situazione appare spiacevole: “*tote men aspasteos to de ouk*” (*Filebos* 32 d 5).

Solo se la “*poiesis*” diventa un momento della “*praxis*” in tutta la sua passionalità si palesa la metaforicità del reale: in caso differente la “*poiesis*,” il produrre diventa un gioco, una fuga dalla realtà. Tutto ciò che appare nel teatro originario—il cui sipario viene sollevato dai suoni, dalle luci, dagli odori, dai sapori—coincide con

l'apparire della ineluttabilità della prassi che si palesa nella vita organica con i "suoni, segni indicativi," (psophoi semanticoi) la cui eco originaria giunge fino agli elementi vocali.

Un (an)alfabeto d'amore

Pubblichiamo qui una serie di sonetti inediti dovuti alla penna di Francesco Maria Paglia. Il nome non è fra i più familiari agli studiosi di letteratura italiana, ma lo è ai musicologi. Il nome di Paglia è infatti legato alla cultura napoletana della fine del secolo XVII ed alla fama di Alessandro Scarlatti, per il quale compose numerosi libretti. Ricordiamo: *La Didone delirante* (1696); *Commodo Antonino* (1696); *L'Emireno o vero il Consiglio dell'Ombra* (1697), opera drammatica; *Mutio Scevola* (1698); *Il prigioniero fortunato* (1698); *Dafni* (1700), favola boschereccia; *Il pastore di Corinto* (1701), opera pastorale.¹

Spesso il suo lavoro era di collaborazione o anche di rimaneggiamento: in quest'ultima categoria rientra la "facile" rielaborazione di *Gl'Inganni felici*, un libretto di Apostolo Zeno basato su materiale ricavato da Erodoto, a cui Paglia aggiunse dei personaggi buffi. Scrivono al riguardo Pagano e Bianchi:

Scomodare Erodoto per la trama di una commedia era impresa da pedante; ma a Napoli, secondo il solito, l'abate Paglia, o qualche altro poetucolo da teatro, mandò in fumo l'impegno classico del futuro poeta cesareo, inserendo nel "drama" i consueti due personaggi buffi. (155)

Il 19 Dicembre, sempre al San Bartolomeo, andava in scena la *Semiramide* del Paglia, con la musica di Giuseppe Aldrovandini; ed il 27 il nostro librettista "si presentava con un dramma originale, *Cesare in Alessandria*, messo in musica dallo stesso Aldrovandini, uno scapestrato compositore di talento" (156).

A questa ricca produzione librettistica si aggiunge una vastissima collezione di "Serenate e grandi cantate d'occasione," come *Venere, Adone e Amore*, serenata a tre voci e strumenti, e le numerose "Cantate a una voce, strumenti e basso continuo," come "Ben mio, quel verme alato," e "Là dove al sonno in braccio," tutte composizioni musicate da Alessandro Scarlatti.²

Del tutto sconosciuta è la sua produzione poetica. Questa, o almeno una parte di questa, si trova raccolta in un manoscritto conservato

presso la Biblioteca Angelica di Roma, manoscritto che dai fregi e dagli emblemi sembra allestito per la stampa, ma da quanto risulta non fu mai pubblicato. È una produzione varia di sonetti, canzoni, canzoni per musica e componimenti lirici, perfino in spagnolo. Il manoscritto figura nel catalogo degli *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, opera fondata da Giuseppe Mazzatinti, al volume numero LXXVI, pagina 109, numero 2318. Il manoscritto ha per titolo *Rime varie di Fran.^{co} M.^a Paglia*, e contiene le seguenti raccolte:

Sonetti amorosi;
Capricci;
Sonetti eroici;
Sonetti sacri;
Canzoni;
Componimenti per musica;
Rimas españolas.

È un manoscritto cartaceo, del XVIII secolo, di 490 pagine numerate e 32 non numerate, ed è così descritto nel catalogo:

“Frontespizio con disegno a penna e antiporta, pure disegnata a penna, raffigurante Apollo e le nove Muse. Leg. coeva in pelle con fregi in oro sul dorso.”

Le figure sono disposte a piramide, con Apollo, dio della poesia, al centro in alto, circondato dalle Muse. Il tema amoroso è già implicito in questa scena boschiva e ariosa, senza didascalie, e si continua e precisa alla pagina seguente, ancora con il motivo di foglie e fronde, dove il titolo della raccolta, *Rime varie di Fran.^{co} M.^a Paglia*, figura come un libro aperto come un cuore alla ferita d'Amore e trafitto dalla freccia del dio, con la didascalia “Vulnerat, et scribit”; in basso, a sinistra, Amore alato che dorme, nudo e rubicondo, con la faretra vicina, per terra, e l'iscrizione “Vulnerat, et dormit.”

Una rapida scorsa a questo voluminoso manoscritto rivela un poeta mediocre non per mancanza di tecnica artistica, ma per l'immaginazione. Tuttavia fra questi componimenti è notevole la prima raccolta, intitolata *Sonetti amorosi*, che sono in tutti ventuno, come le lettere dell'alfabeto, oltre al sonetto introduttivo: queste poesie trovano la loro unità in una tecnica specifica che è il lipogramma.

I componimenti lipogrammatici non rappresentano una novità nel Seicento, ma per quanto io sappia non esiste una collana simile. Il li-

pogramma era sempre limitato alla prosa; questo espediente retorico ha origini antiche ed esiste sempre dove il poeta preferisce l'affettazione alla naturalezza; può inoltre esistere semplicemente a livello verbale o combinare concetti o parole. Il lipogramma consiste nel sopprimere sistematicamente una lettera dell'alfabeto, un fonema da un testo: l'esempio più antico risale al maestro di Pindaro, il poeta e musicista Laso (metà del VI secolo a.C.), che scrisse poesie senza il *sigma*. Nestore di Laranda costruì un'*Iliade* in cui ogni libro mancava di una lettera dell'alfabeto; così fece Trifiodoro per l'*Odissea*. In questa storia del lipogramma si ricorda anche il nome di Fabio Planciade Fulgenzio, che impiegò questo artificio nel suo *De aetatibus mundi et hominis*; e si giunge così alla Spagna del XVII secolo, con una composizione lipogrammatica alla conclusione del romanzo picaresco *Estebanillo González*.³

Il lipogramma è un ricorso retorico opposto a quello del tautogramma, o verso pangrammatico, che consiste nell'iniziare più parole possibili con la stessa lettera, una forma di allitterazione esasperata, come nel famoso verso di Ennio:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti. (Curtius 283)

Mentre il pangramma è una figura di "presenza," il lipogramma è una figura di "assenza" (Pozzi 106).⁴

I *Sonetti amorosi* di Francesco Maria Paglia che qui pubblichiamo hanno qualcosa di paradossale: utilizzano il lipogramma, uno degli aspetti più arditi ed insieme facili della tecnica baroccheggiante, ma per quel che riguarda gli aspetti concettisti della tecnica barocca c'è ben poco. Le immagini, le iperboli sono tutt'altro che ardite, e si avverte dappertutto una musicalità facile ed un metaforeggiare di stampo prearcadico. Forse questa levità di contenuti e di immagini è dovuta al fatto che Paglia componesse per musica.

Poiché mancano dati interni ed esterni per datare questi sonetti, è difficile stabilire in che periodo della sua attività Paglia li abbia composti, ed è arduo capire in che linea culturale li si possa collocare. Forse non sarebbe sbagliato vedere in questa poesia, per la sua *elocutio* alquanto dimessa rispetto a quella del pieno Barocco napoletano, un risultato o documento dell'avanguardia di Leonardo Di Capua.

I *Sonetti amorosi* portano come emblema, sul frontespizio della collana, la faretra e le frecce, reiterazione del tema amoroso, e sono

dedicati come un galante alfabeto d'amore con questa dicitura:

Si dedica all'III.^{ma} Sig.^{ra} D. Angela Voglia il seguente Alfabeto de' Sonetti, a ciascuno de' quali mancano alcune lettere. — A te che sei de le mie rime impresa.

Questa dedica spiega in modo essenziale i poli del fare poetico di Paglia. Come tutti i poeti egli compie un'"impresa" amorosa, che costa "sudori" poetici, e la trascrive con i segni dell'alfabeto, con le *grammata*: ma il poeta è impari all'impresa che intraprende, per cui il suo alfabeto sarà sempre incompleto, ed il canto della sua donna quasi sempre approssimativo; l'amore non sarà mai pieno o ricambiato, e l'espressione del poeta può avere più del balbettio che della lucidità poetica: così si chiude il sonetto dedicatorio:

Canto, o bella, d'amor, ma nol comprendo,
e benché avvezzo a l'amorose scuole
l'alfabeto d'amore io non intendo.

Il lipogramma è infatti, come sappiamo, una figura di assenza; pertanto il significato di una collana lipogrammatica può essere questo: nessun momento dell'amore per la donna è completo dall'alfa all'omega. L'amore non si realizza perché è ineffabile e la sua instabilità si riflette e rientra nel gioco dell'alfabeto, come indice di mancanza di integralità. C'è tuttavia un'unità che è frammentata in ventuno unità, in cui le immagini si accavallano, si ripetono e si contraddicono.

La mancanza di integralità viene espressa da un bisogno di accumulazione, ed il sonetto conclusivo, *Moralità d'amante*, sarà tutto tramato sul concetto reiterato di una "mancanza". L'amore non si conoscerà mai integralmente, come sostanza, ma se ne possono elencare tutti gli accidenti. La collana diventa così una sorta di *summa* amorosa, che finisce col dare più un'idea dell'amore che la storia di un amore vero. A veder bene, questo sistema distanzia ulteriormente il poeta dalla donna, in quanto questa finisce con l'essere più un'idea risolta in molti fenomeni che una forza di energia sentimentale.

Il poeta è consapevole di questa situazione quando canta nel sonetto introduttivo alla collana successiva, *Capricci*:

Già leggesti i miei carmi, ove scolpita
si rimira l'idea di varij amori;
a nuove fole o bella ora t'invita
Genio, che ti consacra i suoi sudori.

In questo modo il lipogramma non è solo una figura verbale, ma una figura a livello di concetto; questi versi sembrano indicare, inoltre, una chiara linea di continuità fra le due raccolte, un anello di congiunzione sul piano pratico e su quello tematico.

In tutta la gamma dei "varij amori" è sempre sottolineato il senso di una presenza-assenza, un'impossibilità di completezza per la storia d'amore, come incompleti sono i carmi del poeta che mancano di lettere, "come mancan le lettere ai miei carmi". La casistica di un amore sempre provvisorio ed incompleto è tutta risolta e stemperata in questo "alfabeto d'amore," nel tessuto verbale: di questo alfabeto il poeta cerca vanamente di decifrare e possedere tutti i segni.

La spia di una mancanza d'amore è già nell'artificio della "finzione" espressa nel sonetto di dedica:

Non ho, benché la fingo, un'alma accesa,
soggetta a le follie di varij amori.

Siamo soltanto all'inizio, ed è già come una dichiarazione programmatica.

Il poeta conosce "d'altrui gl'affanni," ma non riesce a decifrare i segni dell'"alfabeto d'amore," con la similitudine del fanciullo che apre gli occhi alla luce "e non conosce il sole." Questo dialogo continuo ed asasperato con l'Amore personificato, forte presenza di concetto, si svolge come sulla scena, con tutti i caratteri di teatralità di una storia d'amore:

Onde Amore in due parti il cor divide,
e teatro è il mio seno, ove due strali
fanno a chi più m'accende, a chi m'uccide
(*Amor doppio*).

A te che sei de le mie rime impresa,
a te che degna sei di mirti e allori,
di cetra polverosa un tempo appesa
brevi corde consacro, e lunghi errori:

così canta nel sonetto dedicatorio, in cui "impresa" e "mirti e allori" segnano la sproporzione tra l'effimero tema d'amore trattato ed il presunto impegno epico del poeta.

Fitte sono anche le interrogazioni retoriche, che in realtà sottono un'ansia solo letteraria:

Dimmi, o Nume bendato, a crudi eventi
serbar sempre vorrai l'alma ferita?

...

Godrà l'anima mia giamai contenti,
e incontro a tanti affanni, havrò mai vita?

...

Tu taci, ingrato; e ogn'or dovrò soffrire
l'avvelenato ardor de le tue faci,
barbaro, arciero dio, ma non gioire?
Cosí tratti, o crudele, i tuoi seguaci?

(*Oracolo d'amore*)

Già nei titoli dei sonetti è presente la varia gamma della casistica amorosa, dall'incostanza alla fedeltà: l'Amore è "impossibile, geloso, lontano, loquace, tacito, doppio, virtuoso, costante, vario, corrisposto." I "varij amori" rappresentati su questo palcoscenico (non a caso Paglia scriveva per la scena) sono dolorosi e negativi: Amore "è un mal, che piú si fa gemello / a chi piú gli s'appressa" (*Amor vario*), un "gran tiranno" (*Amor corrisposto*); il tutto è trattato sul tema, insistito e ricorrente, della lontananza e dell'assenza, di un'impossibilità d'amore già presente nel primo sonetto, *Amore impossibile*:

Su i diletti e i tormenti offeso e scosso,
o corrisposto o no, lungi o vicino,
io posseder l'idolo mio non posso.

Un'altra costante tematica è la separazione, come in *Partenza*:

Addio, mio core, addio. Venne quell'ora,
che da' tuoi lumi io viverò lontano

...

La seconda terzina riprende in ciclo, nell'ultimo verso, l'endecasillabo d'apertura:

Questa ne le mie pene al cieco dio
mercede io chiederei di mia costanza;
addio, mio core, addio, mia vita, addio:

versi in cui la teatralità di quell'"addio" ripetuto e della lontananza che divide è scandita dall'insistenza dell'asindeto, figura comunissima ed efficace in questi sonetti.

L'amore positivo è nella costanza dell'amante: l'ultimo sonetto chiuderà il ciclo con la "moralità dell'amante" ormai piú maturo e la reiterazione di una "mancanza," quasi ossessiva già nell'anafora dei *cosí* nella similitudine d'apertura:

Come *manca* la rosa in seno al prato,
cosí mancano l'ore al viver mio;

cosí perde lo stral l'Arciero ingrato,
cosí manca lo scopo al cieco dio.

...

Mancan gli spirti piú vivaci, e chiusa

...

Guerra, guerra ad Amor, mio core a l'armi;
 già per lui *manca* l'estro a la mia Musa,
 come *mancan* le lettere ai miei carmi.

(*Moralità d'amante*)

Questa analisi in superficie del sentimento amoroso origina giochi di parole a livello formale, sintattico e semantico; frequente, per fare un esempio di questo gusto retorico, l'anafora, figura di ripetizione, come nel sonetto di dedica:

A te che sei de le mie rime impresa,
a te che degna sei di mirti e allori

...

Molto frequente è l'asindeto, a creare sospensione e distanza, uno stacco:

Stragi, morti, ruina, io bramo, io voglio

...

scordo, abborrisco i suoi passati onori,
 stragi, morti, ruina, armi, battaglia.

Paci non bramo piú, voglio rigori;
 asta, spada, loricca il cor m'abbaglia,
 lascio Amor, voglio Palla, amo gl'allori.

(*Lascia Amore*)

A volte occupa tutta una terzina, un lungo elenco:

Guerra, nodi, catene, ingiurie, affanni,
 schiavitù, tirannia, noia, tormento,
 rischi, angoscia, timor, cadute, inganni:

è la casistica della negatività d'Amore nel sonetto *Che sia Amore*.

Degna di nota è anche l'anastrofe, che inverte l'ordine normale, come nel verso

Ciò che nel cor si porta in van si fugge
 (*Allontanarsi per non amare*);

e la ripetizione, per ben due quartine, che citiamo per intero:

Quante stagioni ho pianto, e *quante* ho spese
 seguendo un occhio nero, un aureo crine;
quante saette in sen mi son discese,
quante ferite mai, *quante* ruine.

Quanti sonni ho perduti, e *quante* offese
 ho provato in amore, e *quante* spine
 per due guancie di rose, e *quante* accese
 fiamme ho sofferto; e che ritrassi in fine?

(*Che sia Amore*)

Si rivela importante, per l'efficacia dell'interrogazione conclusiva, anche l'uso dell'*enjambement* in "e quante accese/fiamme ho sofferto."

Un'analisi più attenta metterebbe in luce con facilità astuzie retoriche affini a quelle sottolineate. Nel complesso esse dimostrano, nel nostro poeta, una perizia non disprezzabile, un mestiere consumato: anche a questo livello la coerenza interna dei *Sonetti amorosi* viene così confermata.

* * * * *

Passiamo ora a trascrivere questo testo inedito. Ogni sonetto occupa una pagina del manoscritto, per un complesso di ventun pagine (dalla pagina 3 alla 24), dall'A alla Z. Si riportano anche, per facilitare al lettore la comprensione della collana lipogrammatica, il sonetto introduttivo (*A te, che sei de le mie rime impresa*) e quello di dedica della seconda raccolta, *Capricci*, per evidenti legami tematici (*Già leggesti i miei carmi, ove scolpita / si rimira l'idea di varij amori*).

Nel trascrivere questi sonetti ci siamo limitati ad apportare leggeri ritocchi, intervenendo solo per quel che riguarda la punteggiatura e l'aggiunta degli accenti dove l'uso moderno li richiede. Intatta si conserva la grafia di termini arcaici come *labra*, della congiunzione composta *fin che*, di avverbi come *a bastanza*, *in fine*, *ogn'ora*, *tal'or*, o di preposizioni del tipo *de la*, *de l'*, per fedeltà alla cadenza del testo originale. Le inutili maiuscole sono state eliminate. Si è conservata invece l'*h*, anche quella etimologica, dato che la natura lipogrammatica della collana non ne consente la soppressione, essendo anche l'*h* una delle lettere dell'alfabeto.

Per ogni sonetto viene rappresentata al margine a sinistra in alto la lettera dell'alfabeto mancante, dall'A alla Z; alla destra del titolo sono indicate altre lettere mancanti, ma che non indicano evidentemente soppressioni sistematiche. In pochi casi, per le condizioni del manoscritto, queste ultime risultano di difficile lettura, e in ogni modo non sembra necessario decifrarle con matematica cer-

tezza, poiché non indicano alcun sistema. Si noterà che dopo la *u* viene la *x* invece della *v*, dato che la *v* aveva la stessa grafia della *u*: e questo per completare le ventun lettere dell'alfabeto. Ho inoltre unificato la numerazione dei sonetti, che nel manoscritto portano le cifre arabe all'inizio e poi quelle romane.

Anche se in alcune istanze, pochissime per la verità, il testo non è perspicuo, si è potuto renderlo chiaro con leggeri interventi sulla punteggiatura, e non sembra offrire al lettore *cruces* particolari.

Loyola University of Chicago

SONETTI AMOROSI

Si dedica all'Ill.^{ma} Sig.^{ra} D. Angela Voglia il seguente Alfabeto de' Sonetti, a ciascuno de' quali mancano alcune lettere

A te, che sei de le mie rime impresa,
 a te, che degna sei di mirti e allori,
 di cetra polverosa un tempo appesa
 brevi corde consacro, e lunghi errori.
 Non ho, benché la fingo, un'alma accesa
 soggetta a le follie di varij amori;
 a bastanza provai del cor l'offesa,
 né di vane speranze ammetto ardori.
 Canto d'altrui gl'affanni, e come suole
 avvenir a un fanciul, che gl'occhi aprendo
 vede la luce, e non conosce il sole,
 canto, o bella, d'amor, ma nol comprendo,
 e benché avvezzo a l'amorose scuole
 l'alfabeto d'Amore io non intendo.

1

A. *Amore impossibile* B. Q. X. Z.

Voi che feriti in mille forme e mille
 per un volto divin perdeste il core,

le vostre dite pur, che son scintille
 presso il foco, ond' il mio si strugge e more.
 Cor, che provi le pene, oh Dio tu dille,
 dolce se m' offuscò fu lo splendore;
 io vissi e vivo prigionier di Fille,
 e pur il genio mio non fece errore.
 Scopo d' un crudo e perfido destino
 con freno e sprone, e ritenuto e mosso,
 morte non veggio, e chi m' uccide inchino.
 Su i diletti e i tormenti offeso e scosso,
 o corrisposto o no, lungi o vicino,
 io posseder l' idolo mio non posso.

2

B.

Partenza

F. G. X.

Addio, mio core, addio. Venne quell' ora
 che da' tuoi lumi io viverò lontano;
 ma non vivrò poichè la nuova Aurora
 chiamerà il Sol senza di loro invano.
 Di viver sol potrei sperare all' ora,
 quando il tuo cor, de' sensi miei sovrano,
 meco venisse, e meco stasse ancora
 in mar, in terra, al rivo, al monte, al piano.
 Questa sola o mio Nume è la speranza
 per cui qualche sollievo al petto mio
 concederà tal' or la lontananza.
 Questa ne le mie pene al cieco dio
 mercede io chiederei di mia costanza;
 addio, mio core, addio, mia vita, addio.

3

C.

Amor geloso

B. H. X.

Amo donna gentile, e la speranza
 del mio gioir non è del tutto estinta;
 non tormenta il pensier la lontananza,
 e ne men dal disprezzo è l' alma avvinta.
 Peno per essa, è ver, ma non avanza
 il diletto la pena, onde se vinta
 la speme è dal timor, tutta arroganza
 torna dentro al mio seno, e non è finta.
 Dunque goder dovrei, se il dio d' amore

sí tiranno non è ne l'alma mia,
 e non posa* per essa il suo furore.
 Ma pur non è, quale il desir vorria,
 mentre l'empio riserva ogni vigore
 ne l'eterno martir di gelosia.

* Ricostruisco cosí, ma è di difficile lettura nel ms.

4

D.

Amor lontano

C. Q. X.

Amai beltà pietosa, e amato fui
 senza soffrir né falsità, né inganno;
 e il Pargoletto sí tiranno altrui
 ne la ferita mia non fu tiranno.
 Piansi, nol niego, e fui soggetto a lui,
 ma fu bello il martir, grato l'affanno;
 mentre vagheggio un Nume, e i raggi sui
 ben gli veggon le sfere, ma non gl'hanno.
 Vissi lunga stagion non lieto appieno,
 ma non vissi giamai senza speranza,
 latte, ristoro, et alimento al seno.
 Toltami al fin l'amabile sembianza,
 mi sparge un fiero, e barbaro veleno
 ogn'istante al pensier la lontananza.

5

E.

Amor loquace

D. X. Z.

In ogni altar, che a gl'olocausti aspira,
 piacciono, quanto il cor, labra loquaci;
 tacciano i Numi sol, taccia la pira,
 la vittima non già tra fumi, o faci.
 Al sacrificio ogn'or taccia chi mira,
 ma chi brucia non può; troppo vivaci
 vibra gli strali Amor; parli chi spira;
 troppo vil morirai; cor mio, tu taci?
 Potrà Lilla far sí ch'io non la miri,
 ma non può mai col suo tiranno orgoglio
 proibir al mio cor pianti, o sospiri.
 Soffrirà l'amor mio scritto in un foglio,
 già son troppo giganti i suoi martiri;
 mi scacci Lilla, o no; parlar io voglio.

6

F.

Lascia Amore

E. H. Q. X.

Non piú d'Amor andar vogl'io tra l'armi:
 stragi, morti, ruina, io bramo, io voglio;
 di mia vita arrossisco, anzi già parmi
 provar su l'alma un immortale orgoglio.
 Mai piú da un biondo crin miri allacciarmi
 Cupido, o rida a l'aspro mio cordoglio;
 non piú la lira mia stimoli i carmi
 a ridir la cagion di cui mi doglio.
 Amor a l'alma mia piú non s'uguaglia,
 scordo, abborrisco i suoi passati onori,
 stragi, morti, ruina, armi, battaglia.
 Paci non bramo piú, voglio rigori;
 asta, spada, lorica il cor m'abbaglia;
 lascio Amor, voglio Palla, amo gl'allori.

7

G.

Torna ad Amore

B. H. Q. X.

Perdona, Amor, perdona; ecco mi pento;
 la tua pietà, la tua clemenza invoco;
 vale piú d'un piacere un tuo tormento,
 piú d'un Zefiro è a me caro il tuo foco.
 Per te senz'alma, e senza cor mi sento,
 ma poi senza di te non trovo loco;
 non v'è pace per me, non v'è contento,
 nere sono le stelle, e il sole è poco.
 Torno a le tue catene, e se la sorte
 a penar per un volto il core invita,
 annodi il petto mio laccio piú forte.
 Vanne pure ai diletti anima ardita,
 va' per Amore ad incontrar la morte,
 pria di passar senza di lui la vita.

8

H.

Timore d'innamorarsi

B. I. X.

Temo, e non amo; e se tal volta Amore
 tenta mostrar un dolce nodo al seno,
 tremo, pavento, e provo all'or nel core,
 senza provarlo ancora, un gran veleno.

Folle parlo tra me: questo è dolore?
 È tema, o no? fosse speranza almeno;
 speranza no: dunque cos'è? terrore
 del mal d'amor; penso, non amo, e peno.
 Rara forza d'un Nume! aspro, o clemente,
 sempre è temuto; e pur l'alma seguace
 è per esso gelata, e a un tempo ardente.
 Non so se Amor con me vuol guerra, o pace;
 non lo conosco ancor, pena la mente
 sol temendo l'ardor de la sua face.

9

I. *Amor tacito* B. H. X. Z.

Quando Amor saettò l'alma nel petto
 tacque l'alma l'offesa, e tace ancora;
 e se novello mal prova ad ogn'ora
 la causa tacerà del crudo affetto.
 Espero torna con funesto aspetto,
 Fosforo va con la nascente Aurora,
 uno le cose occulta, uno le onora,
 e non paleso l'adorato oggetto.
 Cerca sempre mercede amor loquace,
 ma celar fra me stesso ogn'or pretendo
 a l'arco, ond'è scoccato, e dardo, e face.
 Speme non vuo', ma vuo' tacer morendo,
 e remora al godere Amor se tace,
 segno d'una grand'alma è amar tacendo.

10

L. *Che sia Amore* B. X. Z.

Quante stagioni ho pianto, e quante ho spese
 seguendo un occhio nero, un aureo crine;
 quante saette in sen mi son discese,
 quante ferite mai, quante ruine.
 Quanti sonni ho perduti, e quante offese
 ho provato in amore, e quante spine
 per due guancie di rose, e quanto accese
 fiamme ho sofferto; e che ritrassi in fine?
 Guerra, nodi, catene, ingiurie, affanni,
 schiavitù, tirannia, noia, tormento,
 rischi, angoscia, timor, cadute, inganni.

E questo è Amore? oh perfido momento
che mi fe' tuo seguace, e giorni, ed anni,
se un tuo frutto verace è un pentimento.

11

M.

Allontanarsi per non amare

Q. X. Z.

Fuggo, e dove, e chi fuggo? e chi difende
da la forza d'un dio le vie del core?
Chi fuggir può fato crudel, che offende,
et indora il dolor col suo splendore?
De l'aspra face ria che in ciel s'accende
chi estinguer può l'avvelenato ardore?
Chi consola il pensiero, e chi l'intende
se il pensier di se stesso è traditore?
E chi fuggo? le stelle, onde deriva
genio fatal d'una beltà, che strugge,
che diletta, ed affanna, uccide, e avviva.
È troppo dolce il nettare, che sugge,
e benché de la vista il cor si priva,
ciò che nel cor si porta in van si fugge.

12

N.

Dialogo con Amore

B. X. Z.

Mira [Amor mi dicea]; vedi quel viso?
Il veggio [io dissi]; [ci replicò] ti piace?
Sì [gli risposi]; [ed ei] che paradiso!
Amalo; va'[diss'io]; voglio la pace.
Mira [dicea], su 'l ciglio ha il sol diviso;
ov'è ascosa [diss'io] fiamma vorace;
su le gote [dicea] la sede ha il riso;
ivi celsa [risposi] ardori, e faci.
Che temi? [replicava]; [io] che m'uccida;
chi muor per me? [rispose]; [io dissi] è morta
l'anima di chi di te crudel si fida.
Il laccio mio [dicea] ristoro apporta;
quel volto [replicai] d'Amore è guida,
guida di cieco a le cadute è scorta.

13

O.

Disinganno d'Amore

B. Q. X. Z.

Seguí la mente insana infante Nume
 fin che l'età trattenne i passi alati;
 ma appena ai disinganni aperse il lume
 pianse l'età presente, e i dí passati.
 Già d'un'idea piú eccelsa erge le piume
 fissa di gran pianeta ai vanni amati;
 e assai di sé l'anima mia presume
 se di luce divina ha i raggi armati.
 Pugnan piú genij in lei, ma in lei pur viene
 il desio di cercar la prima calma,
 e di franger per sempre empie catene.
 Ama, ma che? de la virtù la palma;
 ama, e che? di fuggir perigli, e pene;
 ama l'alma, ma che? la pace a l'alma.

14

P.

Oracolo d'Amore

Q. X. Z.

Dimmi, o Nume bendato, a crudi eventi
 serbar sempre vorrai l'alma ferita?
 Benché solo temer dovrei tormenti
 dove un cieco tiranno il core invita.
 Godrà l'anima mia giamai contenti,
 e incontro a tanti affanni,avrò mai vita?
 Sciogli fanciullo dio liberi accenti,
 né sembri a te la mia richiesta ardita.
 Tu taci, ingrato; e ogn'or dovrò soffrire
 l'avvelenato ardor de le tue faci,
 barbaro, arciero dio, ma non gioire?
 Così tratti, o crudele, i tuoi seguaci?
 [Disse l'idolo al fin] Vanne a morire,
 Clori non è per te, soffrilo, e taci.

15

Q.

Amor doppio

G. X. Z.

Due deità sovrane invia Cupido
 per far nobile insulto a l'alma forte;
 or fra due belle labra ei cerca il nido,
 or fra due luci belle apre le porte.

A chi di loro anima mia ti fido?
 Con le luci, o coi labri havrai piú sorte?
 Vacillante pensier di te diffido;
 dove la vita avrai, dove la morte?
 Son le luci di Fille armi immortali,
 son le labbra di Clori urne omicide,
 fulmini vivi, e porpore fatali.
 Onde Amore in due parti il cor divide,
 e teatro è il mio seno, ove due strali
 fanno a chi piú m'accende, a chi m'uccide.

16

R.

Amor virtuoso

H. X. Z.

Amo, e speme non seguo; amo un oggetto
 amabile in se stesso, e l'alma amante
 pasce nel bello un innocente affetto,
 né domanda pietà da quel sembiante.
 Non avido di baci, amo l'aspetto,
 amo la bocca, e il ciglio fulminante
 contemplo, ma del foco in me concetto
 aita mai non voglio, e son costante.
 Piú del volto amo l'alma, e in me non desta
 quello un genio lascivo, onde non svelo
 a lei fiamma gentil, se non molesta.
 In me di gelosia non sento il gelo;
 e di quello il mio seno ama piú questa,
 se in quello il mondo s'ama, in questa il cielo.

17

S.

Amor costante

Q. X. Z.

Amare, e ritrovar nel bene amato
 il premio, e la mercé, che amore attende,
 porta il nome d'Amor, ma non accende
 con oggetto di gloria un cor ben nato.
 Ma l'amar fedelmente un petto ingrato,
 che vittime non cura, o non intende,
 è una fiamma immortal, che l'alma offende,
 è il trionfo maggior d'un cor piagato.
 Tal'io, che adoro voi lumi tiranni,
 e mi pregio, che il cor già non m'è tolto
 dal piacer, che la mente empie d'inganni.

Onde rimproverar vogl'io rivolto
a colei, che credea di darmi affanni;
vale piú l'amor mio, ch'il tuo bel volto.

18

T.

Amor vario

Q. X. Z.

Gran chimera è la fede: e dove apprese
l'alma ad amar una sol cosa al mondo!
Perché nudrir non può le voglie accese
di ciò, ch'è vago, amabile, e giocondo.
Perché non deve un cor provar l'offese
d'un bel ciglio ch'è nero, e un crin, ch'è biondo;
perché ad un bianco sen far piú difese,
e ad un labro soave, e rubicondo!
Vani inganni d'un cieco: acciò maggiore
sia la pena de l'alma, ogn'or novello
ne le leggi si rende, e cangia errore.
Amore è un mal, che piú si fa gemello
a chi piú gli s'appressa, e al fin Amore
è un desiderio, è un foco, è un genio al bello.

19

U.

Amor corrisposto

B. F. X. Z.

Lo chieda a me, che ne conosco il danno,
chi non sa cosa sia d'Amor l'impero;
molti amanti, che il core han prigioniero,
penano per amor, ma non lo sanno.
S'ei ti dà gelosia cessa l'inganno,
se non sei corrisposto è mal leggiero,
poiché scossi dal giogo alma e pensiero
la legge schermirai del gran tiranno.
Se ti spiace il tacer, palesa il core,
se la meta tropp'alta empie la spene,
o scordati d'amare, o cangia amore.
Se sei lontano han termine le pene;
ma l'esser corrisposto è il mal peggiore,
perché scioglier non sai dolci catene.

20

X.

Amante di bella bocca

H. Q. Z.

Di vaga, e dolce bocca a' bei coralli
 soavi bissi, e porpore famose
 ove perdon le spine aspri intervalli,
 ed in perpetuo April regnan le rose.
 D'un tesoro di perle argini, e valli
 ove la gioia il trono suo ripose;
 rendonsi in voi degni di scusa i falli,
 mentre d'Amor il nido in voi s'ascose.
 Son sangue d'olocausti i tuoi colori,
 e pur se parli, o taci, amato labro
 svegli il cieco desire a dolci errori.
 O gemello ridente, almo Cinabro,
 fabbrica di rubino, urna de' cori,
 baci non voglio, e in te contemplo il fabro.

21

Z.

Moralità d'amante

B. F. Q. X.

Come manca la rosa in seno al prato
 così mancano l'ore al viver mio;
 così perde lo stral l'Arciero ingrato,
 così manca lo scopo al cieco Dio.
 Veggio cader le penne al Nume alato,
 smorzano i molli ardori onde d'oblio;
 e al passo che l'età cangia lo stato,
 l'umana volontà cangia desio.
 Mancan gli spirti più vivaci, e chiusa
 già la mia mente in sé par che disarmi
 l'idea mendace, che d'error l'accusa.
 Guerra, guerra ad Amor, mio core a l'armi;
 già per lui manca l'estro a la mia Musa,
 come *mancan le lettere* ai miei carmi.

Si dedicano alla med. Sig.^{ra} D. Angela Voglia le seguenti rime. *

Già leggesti i miei carmi, ove scolpita
 si rimira l'idea di varij amori;
 a nuove fole o bella ora t'invita

Genio, che ti consacra i suoi sudori.
 Benché dal ciglio tuo cercano vita
 di Clio raminga i mal concetti ardori,
 gloria non bramo, io ti dimando aita,
 ombra ti chieggio, e non pretendo allori.
 Leggi, e dove il vedrai, d'incauti affetti
 scusa, e difendi il debole trascorso
 onde gl'errori miei saran dilette.
 E se al Pegaso mio rallento il morso,
 senza legge dircea, solo rifletti
 al desio de la meta, e non al corso.

* Dopo l'ultima poesia lipogrammatica dei *Sonetti amorosi*, questa dedica apre la collana intitolata *Capricci*, di cui si trascrive il sonetto introduttivo.

NOTE

- 1 Pagano e Bianchi 146. Si veda anche il *Grove*. *Sub voce* "Paglia" si legge soltanto: "PAGLIA, Francesco Maria: See Scarlatti (1,6 libs)."
- 2 Per un elenco completo di queste composizioni, si veda il Catalogo di Pagano e Bianchi, *passim*.
- 3 Per questi ed altri dati pertinenti, si veda Curtius 282-83; Boissonade 370 ss. Breve ed essenziale, ma illuminante per la storia e la natura del lipogramma, si rivela la trattazione di Pozzi 109-110.
- 4 Per una precisa definizione dei due termini, "lipogramma" e "lipogrammatico," si veda Battaglia, *ad vocem*.

OPERE CONSULTATE

- BATTAGLIA, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana*. Volume IX. Torino: UTET, 1975.
- BOISSONADE, J. F. *Critique littéraire sous le Premier Empire*. Tome Premier. Paris: Librairie Académique Didier et C.^e, 1863.
- CURTIVS, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton U P, 1973.
- Grove Dictionary of Music and Musicians*. Voll. 10. New York: St. Martin's Press Inc., 1954-61.
- PAGANO, Roberto e Lino BIANCHI. *Alessandro Scarlatti*. Catalogo generale delle opere, a cura di Giancarlo Rostirolla. Torino: ERI, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1972.

POZZI, Giovanni. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna: Il Mulino, 1984.

Leopardi, la caduta, il sapere e la vanità della vita

Anche se nell'agosto del 1820 Leopardi ama credere che "le illusioni . . . durano ancora a dispetto della ragione e del sapere," teme tuttavia che "l'incremento e divulgazione della filosofia" distruggano "tutte le illusioni" e che, di conseguenza, "di questa razza umana non resteranno altro che le ossa" (*Zibaldone* I 223). Il poeta sa che la natura, saggia ordinatrice dell'universo, conosce il pericolo del sapere, e che ad esso s'opponendo volendo il vigore del corpo e l'uomo libero dal pensare. "Il vigore del corpo nuoce alle facoltà intellettuali, e favorisce le imaginative." Gli antichi ubbidivano alla natura, e "si procacciavano il vigore del corpo" per "mantenere il vigore dell'animo" e "le illusioni." Ma i moderni, diversi dagli antichi, ignorando che "l'imbecillità del corpo è favorevolissima al riflettere," trascurano il vigore fisico, pensano molto e le "grandi illusioni" sono loro sconosciute (*Zibaldone* 140-41). Il giudizio di Leopardi sul sapere incupisce con il passar del tempo. "Se molti sapienti hanno conosciuto la tristezza e la vanità delle cose," Leopardi scrive al pesarese Giulio Perticari nel 1821, "io . . . ho conosciuto anche la tristezza e vanità della sapienza" (*Lettere* 314). Nel 1823 la felicità, un tema che appassiona il poeta nello *Zibaldone*, gli appare negata dal sapere. Medita sulla corruzione e decadenza del genere umano e conclude che esse nacquero "dal sapere, e dal troppo conoscere" (*Zibaldone* II 180-81). E alcune settimane avanti Leopardi aveva già visto che la vera sapienza è libertà dal sapere: "Sapientissimi" sono il fanciullo non tocco dall'educazione e "il selvaggio della California, che non conosce il *pensare*" (*Zibaldone* II 57).¹

Cos'è questo sapere contro il quale Leopardi inveisce e quali erano gli effetti ch'egli paventava? Perché si scaglia contro il sapere, la cosa alla quale dedicò le sue energie e la sua vita? Come nasce l'ostilità contro il sapere? Per ottenere qualche risposta occorre risalire alla peculiare interpretazione leopardiana della caduta contenuta nelle lunghe riflessioni sul Cristianesimo del dicembre 1820. Qui

per la prima volta nell'opera del poeta insorge in modo organico l'ostilità contro la sapienza. Leopardi crede che Dio comandò ad Adamo ed Eva di astenersi dai frutti dell'albero nel Paradiso terrestre per impedire loro di acquistare il sapere. Egli cita *Genesi*, II, 17, in latino ("De ligno autem scientiae boni et mali ne comedas, in quocumque enim die comederis ex eo morte morieris") e commenta: "Non è questo un interdìr chiaramente all'uomo il sapere? Un voler porre sopra tutte le altre cose . . . un ostacolo agl'incrementi della ragione. . . ?" (*Zibaldone* I 337). Per Leopardi l'importanza della caduta consiste, non nell'offesa arrecata all'autorità divina, non nella degradazione subita da Adamo ed Eva, e non nell'acquisto della scienza del bene e del male. Consiste invece nell'atto cognitivo implicito nella violazione del comandamento, nel sapere: Adamo ed Eva mangiarono il frutto proibito e seppero d'essere nudi: "APERITI SUNT OCULI AMBORUM, cumque COGNOVISSENT se esse nudos" (*Zibaldone* I 339).² E Leopardi precisa: "Dunque l'aprir gli occhi, dunque il *conoscere* fu lo stesso che decadere o corrompersi, dunque questa decadenza fu decadenza . . . non di ragione o di cognizione." Al contrario, la caduta incrementò il sapere, e "l'uomo *seppe* quello che prima non sapeva . . . cioè di esser nudo." Con la caduta l'uomo commise un duplice peccato: fu incapace di superare l'ostacolo e il pericolo "della ragione e del sapere" che s'oppondevano alla felicità perenne, e volle sapere più di quel "che gli conveniva sapere . . . per opera sua, cioè non più per natura, ma per ragione" (*Zibaldone* I 338, 339, 340).

Intanto l'uomo "restò più sapiente di quando era stato creato" e, a causa della sua accresciuta sapienza, "veramente simile a Dio" (*Zibaldone* I 339). Simile a Dio, ma non Dio, e insoddisfatto della sua pur grande sapienza. Quindi, roso dal desiderio di divenire migliore di quel che era, di perfezionarsi e di uguagliarsi a Dio. Sorge così l'aspirazione alla "perfettibilità," l'aspirazione che implicitamente sanziona la nullità della vita. Come? Perché "sostenendo la perfettibilità dell'uomo" si sostiene che "l'opera della natura, cioè di Dio, era imperfetta; che l'uomo può essere perfezionato non già da Dio, ma da se stesso" (*Zibaldone* I 336), che quando l'uomo avrà percorso il sentiero della perfettibilità e ne avrà raggiunto il fine, la sua esistenza sarà divenuta perfetta, sarà cioè migliorata immensamente rispetto all'attuale. Questo significa che la vita attuale non solo è

immensamente inferiore a quella immaginaria, futura e perfetta, ma che nello sforzo continuo richiesto dal raggiungimento della perfettibilità, la vita così com'è va anche superata e ripudiata ad ogni suo stadio, significa che la vita attuale non ha alcun valore.

La "Storia del genere umano," la prima delle *Operette morali* composta tre anni dopo le meditazioni fatte nello *Zibaldone*, dà una buona idea della perfettibilità e del suo rapporto con la nullità della vita. Immuni da "pazze idee d'incremento, di perfezioni" nell'età giovanile, i primi uomini del genere umano traevano "da ciascun sentimento della loro vita incredibili dilette" e "crescevano con molto contento." Ma nell'età matura divennero scontenti del creato e di se stessi. Vollero allora accrescere il bene che già godevano perché, "contentarsi di quello che presentemente godessero, senza promettersi verun accrescimento di bene, non pareva loro di potere." La scontentezza si tramutò in odio per la vita, e persino indusse alcuni uomini al suicidio. Giove, allarmato, s'adoperò per sollevare la sorte dei mortali; abbellì il creato e lo rese più vario. La vita dei primi uomini migliorò, ma per poco tempo, chè la scontentezza ben presto li riprese e diffuse tra loro la "disistima della vita." Giove allora seppe che gli uomini, non importa in quale stato essi siano, bramano "l'impossibile" e "si travagliano con questo desiderio." Egli, nondimeno, migliorò ancora una volta la vita degli uomini disseminando fra loro il male affinché essi godessero ogni qualvolta riuscivano a liberarsene. L'intento fu raggiunto, ma solo temporaneamente. Gli uomini furono ripresi dal "fastidio delle cose loro" e "dall'amaro desiderio" per un bene tanto superiore quanto irraggiungibile. E quando più tardi Giove avrà inviato tra gli uomini la "Sapienza" e la "Verità," allora "saranno stati ritolti alla terra i suoi fantasmi, e . . . mancherà dalla vita umana ogni valore, ogni rettitudine, così di pensieri come di fatti" (*Operette morali* I 811-18, 821). La corsa alla perfettibilità genera il tormento mai alleviato di raggiungere una meta che, essendo impossibile da conseguire, produce il risultato opposto alla perfezione—infelicità e svalutazione della vita.

L'idea della perfettibilità nata dal sapere inquieta Leopardi, e già nelle sue meditazioni del dicembre 1820, pur sfuggendogliene tutta la portata, ne intuiva l'ingannevolezza ed arroganza. Incolpava i sostenitori della perfettibilità dell'uomo di superbia e i primi padri d'aver peccato "per aver sognata questa perfettibilità, e cercata questa

perfezione fittizia.” E precisava che l’accreciuto potere cognitivo li rese superbi: “La loro superbia non consiste in altro che nella ragione: ragione assoluta” (*Zibaldone* I 338–339). Ma nelle meditazioni del 1820 un’altra conseguenza della caduta e del sapere—l’immortalità—inquieta il poeta ben più della perfettibilità. L’immortalità, la credenza nella “felicità di un’altra vita” e nell’ “infelicità di questa vita,” insidia il valore di questa vita più della perfettibilità. Siccome con la caduta “la ragione aveva preso il disopra sulla natura . . . l’uomo era divenuto infelice” ed egli era condannato “all’infelicità della corruzione.” Ma Dio, nella sua infinita misericordia, volle dare all’uomo “una perfezione compatibile colla sua condanna, cioè colla sua infelicità” e decise di “perfezionare la sua ragione, cioè quella parte che aveva prevaluto immutabilmente nell’uomo per la sua disubbidienza.” Ora, “la perfezione della ragione consiste in conoscere la sua propria insufficienza e felicitarci, anzi l’opposizione intrinseca ch’ella ha colla nostra felicità” e non può che “condurre . . . alla felicità di un’altra vita.” La ragione fece capire all’uomo due cose: che dopo la caduta “non poteva essere la sua felicità in questa vita,” e che poteva soltanto concepire e credere nella “sua felicità in un’altra vita.” Insomma, “col prevaler della ragione e del sapere l’uomo, non potendo più credere quello che credeva naturalmente” prima del peccato originale, cioè ch’egli era felice così com’era, sentì il prepotente bisogno di credere che c’era ancora felicità per lui, e tornò e crederlo “mediante questa medesima ragione e questo sapere che non si poteva più estinguere.” E lo credette concependo un’altra vita in cui avrebbe goduto la felicità di cui era stato privato in terra (*Z*, I, 342–44, 348).

Avendo poi “la Religione . . . divinizzato la ragione e il sapere,” essa ha anche codificato l’infelicità di questa vita ed esaltato la felicità dell’altra. Così il “Cristianesimo chiama beato chi piange, predica i patimenti, li rende utili e necessari; in una parola suppone essenzialmente l’infelicità di questa vita.” La dottrina cristiana ha fatto sua la conseguenza ultima della caduta e del trionfo del sapere: la vanità della vita. La dottrina insegna al fedele di vivere, sí, sulla terra, ma solo per “indirizzar questa ad un’altra vita, rispetto alla quale solamente, è ragionevole questa vita: e che questa sarebbe necessariamente infelice.” Sotto il Cristianesimo infatti “la vita . . . fu . . . molto minore, meno attiva, meno bella, meno varia, e

precisamente più infelice" che tra gli antichi. I poemi di Ossian, per esempio, mostrano quanto gli antichi Celti, non tocchi dal Cristianesimo, fossero "lontani dal concepire la nullità . . . della vita." E prima dell'avvento del Cristianesimo, "la disperazione e scoraggiamento della vita . . . l'odio della vita come vita umana . . . la nullità e noia inerente ed essenziale alla nostra vita, in somma l'idea che la vita nostra per se stessa non sia un bene, ma un peso e un male, non è mai entrata in intelletto antico." Non è mai entrata in mente antica perché il Cristianesimo era sconosciuto all'antichità. Ma sotto il Cristianesimo, l'uomo "non ha cura se di una patria situata nell'altro mondo," ed egli allor "considera questa terra come un esilio." Abituato "alla speranza di beni d'un'altra vita," egli diviene inetto per questa e incapace di sentire "quei grandi stimoli che producono le grandi azioni." Il dogma cristiano dell'immortalità ha così "contribuito non poco a distruggere il bello il grande il vivo il vario di questo mondo, riducendo gli uomini dall'operare al pensare e al pregare" (*Zibaldone* I 248-342, 343, 357, 389). E l'anno seguente, il 1821, Leopardi insiste ancora che il Cristianesimo "è incompatibile . . . con la sussistenza del mondo e della vita umana" perché "surrogando un altro mondo al presente . . . viene . . . a distruggere il mondo" ed induce il cristiano a tener "se stesso per un nulla" (*Zibaldone* I 951, 1092). Nell'intelletto cristiano campeggia il comando "di fuggire la vita . . . schivare la vita . . . annullare quanto è possibile l'esistenza . . . fare che l'esistenza non s'impieghi ad altro che a premunirsi contro l'esistenza" (*Zibaldone* I 1435, 1436). Il pensiero e l'atteggiamento di una non meglio identificata madre di famiglia, ma quasi certamente quella di Leopardi stesso, Adelaide Antici, rispecchia fedelmente la negazione della vita voluta dal Cristianesimo. Questa madre, "saldissima ed esattissima nella credenza cristiana e negli esercizi della religione," considerava la bellezza e il rigoglio della gioventù come una vera disgrazia. Essa ringraziava Dio perché le aveva dato figli brutti e deformi, e pretendeva che a causa della deformità (di cui, guarda caso, Giacomo era un raro esemplare), "rinunziassero intieramente alla vita nella loro prima gioventù (*Zibaldone* I 309-310).³

Un breve scritto, *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a Morte* (1822), lumeggia il rapporto tra il sapere, la nullità della vita e la sete d'immortalità che Leopardi andava

forgiando. Quando il filosofo greco arrivò “a conoscere la somma della sapienza,” capì allora la “misera che nasce dalla perfezione e sommità della sapienza” e “la vanità della vita e della sapienza” stessa. Riesce incredibile, nota Leopardi, che il “sentimento della vanità della vita” albergasse nell’animo di Teofrasto, perché i suoi contemporanei, gli antichi, credevano nel valore e nella felicità della vita. Onde spiegarsi l’incredibile nichilismo di Teofrasto, Leopardi argomenta che il greco soccombette al sentimento della vanità della vita perché mise la sapienza al servizio della verità e scoprì quello che non avrebbe mai dovuto scoprire—“l’inutilità dei sudori umani.” Imparata la triste lezione, Teofrasto morì ammonendo i suoi discepoli contro tutto ciò a cui egli aveva dedicato la vita—lo studio e il sapere—e rammentando loro che la “vanità della vita è maggiore che l’utilità” (*Comparazione* 1045).

Un critico nota che con la storia della crisi intellettuale di Teofrasto, Leopardi scopre il pessimismo tra gli antichi e lo fa suo (Timpanaro 199, 200, 203). Ma Leopardi non avrebbe scoperto questo pessimismo, questa coscienza della nullità della vita tra gli antichi, senza il frutto tratto dalle meditazioni fatte sulla caduta, sul sapere e sulla vanità della vita nel dicembre 1820. È vero che Teofrasto, morto nel 285 A.C., arrivò al suo nichilismo senza sentire il peso del peccato originale e senza l’impulso dell’insegnamento cristiano. Ma il sapere produsse su Teofrasto lo stesso effetto ch’esso produsse su Adamo—il sentimento della vanità della vita. E quando Giove nella “Storia del genere umano” manderà tra gli uomini ancora pagani, la “Sapienza” e la “Verità,” l’accresciuto sapere produrrà ancora lo stesso risultato. Più di due secoli separavano l’età di Teofrasto da quella del Cristianesimo e il filosofo non sentì neppure la sete dell’immortalità. Ma nella *Comparazione* questa sete appare nondimeno, e i contemporanei di Bruto (85–42 A.C.), ormai sulla soglia dell’era cristiana, la sentono in tutta la sua forza. Questi non seppero liberarsi da quel sentimento della vanità della vita sorto nell’età di Teofrasto e, non volendo suicidarsi come Bruto, s’arresero alla potente ma fatale illusione della dottrina cristiana, di quella dottrina che doveva di lì a poco spargersi tra il mondo antico in sfacelo. “Mancato ogni pregio a questa vita,” scrive Leopardi nell’ultima pagina della *Comparazione*, “cercavano i sapienti quel che gli avesse a consolare . . . della vita medesima, non riputando per credibile che

l'uomo nascesse . . . alla miseria. Così ricorrevano alla credenza e all'aspettativa d'un'altra vita, nella quale stesse quella ragione della virtù e de' fatti magnanimi, che ben s'era trovata fino a quell'ora, ma già non si trovava e non s'aveva a trovare mai più, nelle cose di questa terra" (*Comparazione* 1045).

Alla perfettibilità e all'immortalità, a queste conseguenze della caduta e del sapere, Leopardi ritornerà a più riprese nel corso degli anni per stimarne gli effetti sul genere umano e per ripudiarle. S'avvede che per raggiungere la perfezione il genere umano deve percorrere una lunga e disagiata via; deve "stentare, tentare mille strade, sbagliare mille volte, e tornare indietro, e finalmente . . . aspettare lunghissimo ordine di secoli per conseguire in parte il detto fine." Ma è ragionevole supporre che dopo tanti sforzi e tante delusioni l'umanità si ritroverà finalmente felice? Non è invece da temere che dopo tanti travagli essa avrà esaurito ogni possibilità di condurre una vita migliore, perfetta? È cosa certa che l'umanità pur avendo fatto prove e patito sofferenze per lunghissimo tempo, non è ancor riuscita a raggiungere la prefissa meta. Di che giovamento sarà questa perfezione, "posta . . . *au bout* di sì lunga e difficile carriera, che dopo seimila anni ancora non è compiuta?" Essendo impossibile intravedere quando l'agognata perfezione sarà divenuta realtà, quando cioè i travagli del genere umano avranno fine, c'è ragione di disperare. "Quando e come saremo noi perfetti, cioè *veri uomini*? In che punto, in che cosa consisterà la perfezione umana? Qual sarà la sua essenza?" si chiede esasperato il poeta nel settembre 1821. Poiché l'essenza della perfezione ci è sconosciuta, è impossibile definire il punto in cui l'uomo sarà perfetto. Qual grado di sviluppo deve ritenersi lo stato di perfezione al quale il genere umano era destinato? Il presente o un altro? Se un altro, quale? È impossibile saperlo. Il presente, o ogni altro grado dello sviluppo è per quanto ci è dato sapere, niente altro che "una delle diecimila diversissime condizioni a cui potevamo ridurci" (*Zibaldone* I 564, 1028, 1051-52).

All'uomo fu assegnato un corpo la cui composizione e funzionamento sono quanto di più perfetto si possa immaginare, un organismo che, Leopardi pensa, difficilmente può esser migliorato. Ora, l'idea della perfettibilità presuppone innanzitutto la perfezione dello spirito, un'entità molto più complessa del corpo, molto più difficile da capire e da modificare. Come possono, Leopardi si chiede, preten-

dere i sostenitori della perfettibilità che lo spirito sia portato ad un ipotetico grado di perfezione se l'uomo non sa neppure perfezionare la parte meno complessa del suo essere, il corpo? Quel poco di progresso fatto finora dalla civiltà, i passi fatti verso la cosiddetta perfezione, hanno in realtà causato un allontanamento dalla perfezione. "Giacché è incontrastabile che questa pretesa perfezione dell'animo nuoce al corpo," la maggior attività intellettuale e spirituale che ha accompagnato la civiltà ha indebolito e reso inetto il corpo. Dunque "il perfezionamento dell'uomo include . . . il corrispondente e sempre proporzionato deterioramento e . . . imperfezionamento di una piccola parte di esso uomo, cioè del suo corpo." Lo squilibrio tra intelletto e corpo non era predisposto dalla natura perché in essa tutto "è armonia, ma soprattutto niente in essa è contraddizione." Una perfezione che presuppone il deterioramento fisico è un'assurdità, la negazione stessa di ogni idea di perfezione (*Zibaldone* I 322, 1043; II, 307).⁴

La critica dell'idea della perfettibilità si rinnova vigorosa nel 1821 e conduce alla rivalutazione della vita come è nella sua dura realtà. "*La perfezione assoluta*," Leopardi scrive nello *Zibaldone*, "*e l'esistenza, sono termini contraddittorii*." Riconosciuto che le idee innate, non esistono, l'idea della perfettibilità vien meno perché essa, come le idee innate, non è "indipendente dalla cose quali elle sono." La perfettibilità è fomentata dalla mentalità volta a negare l'attualità spiacevole della vita in nome del pregiudizio che vuole la perfezione fuori del reale, che la concepisce estranea alle cose create. L'esistente, Leopardi risponde, va riconosciuto "tutto per relativo, e relativamente vero." Rinunciamo, il poeta propone, "alle pazze idee d'incremento," accettiamo l'idea che a questo mondo "nulla è perfetto in un modo che non è, in un modo in cui le cose non sono," sostituiamo all'idea di perfezione assoluta quella di perfezione "relativa." Si vedrà allora che l'autentica perfezione consiste in "quello stato che'è perfettamente conforme alla natura di ciascun genere di esseri" e si dovrà concludere che "l'uomo è perfetto qual egli è . . . e non può se non essere imperfetto in altro stato" (*Zibaldone* I, 1054-55, 1205-207). E quando nel 1824 nella "Scommessa di Prometeo," Momo e Prometeo si prefiggono di accertare se l'uomo sia "la più perfetta creatura dell'universo," e scoprono che solo una minima parte del genere umano è progredita, che c'è voluta "quantità

innumerabile di secoli" per compiere quel progresso, e che l'umanità è, tuttavia, ancora lontana dalla perfezione. Leopardi sa allora che la perfezione è una chimera e che l'imperfezione è il solo stato consonante al genere umano. Questo, il poeta conclude, è "veramente sommo tra i generi . . . ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione." E l'imperfezione, che è perfezione, include anche il male, anzi "tutti i mali possibili": la vita è perfetta così com'è posseduta dal male, da "tanto male quanto vi può capire" (*Operette morali* I 861, 865-66).

Quando il poeta acquista la piena coscienza che la pretesa "facoltà di perfezionarsi" è disgiunta dal "necessario" richiesto per attuare la perfezione, la sua ostilità si fa amaro sarcasmo. "Vi par questa una bella provvidenza," inveisce nel 1822 contro l'improvvida e crudele provvidenza, "dare all'uomo la facoltà di perfezionarsi," ma frattanto, poiché la "perfezione non si poteva conseguire se non dopo lunghissimo spazio di tempo, e successione d'infinite esperienze, fare decisamente, e deliberatamente infelici un grandissimo numero di generazioni," tutte quelle generazioni che si sono travagliate per raggiungere questa "difficilissima e remotissima" perfezione, questa perfezione circa la quale "non possiamo congetturar neppure in che cosa potrà consistere . . . se mai s'otterrà" (*Zibaldone* I 1441, 1442). E nel 1824 l'ostilità leopardiana si traduce nell'immaginaria punizione del genere umano il quale, avendo nella "Storia del genere umano" bramato la perfezione, incorre nell'ira di Giove. Gli uomini della prima operetta morale "si querelavano principalmente che le cose [del mondo] non fossero immense di grandezza, né infinite di beltà, di perfezione e di varietà." Si lagnavano che le cose erano "angustissime, tutte imperfette" e desideravano "infinita la perfezione e la felicità delle cose e degli uomini." Quando Giove capì che i mortali erano posseduti dal demonio di una perfezione irraggiungibile, deliberò "di punire in perpetuo la specie umana, condannandola per tutte le età future a miseria molto più grave che le passate." Mandò tra gli uomoni la "Sapienza" e la "Verità" perché capissero che "per niuno accidente e niuno rimedio non la possano campare, né mai, vivendo, interrompere," e perché siano sempre tormentati dal "desiderio di un'immensa felicità" (*Operette morali* I 812, 813, 818, 820, 821), di una felicità che, Leopardi insisterà ancora due anni dopo la composizione della "Storia del genere umano," deriva

dalla “tendenza della vita dell’anima ad un fine impossibile a conseguirsi” (*Zibaldone* II 1014). La conclusione della “Storia del genere umano” riproduce su uno sfondo favoloso, il tragico risultato rappresentato dalla biblica storia di Adamo nello *Zibaldone* tre anni prima: la vittoria del sapere e l’inacidimento delle radici della vita.

La critica leopardiana dell’immortalità ha maggior forza di quella della perfettibilità. La ragione è duplice. Il poeta sa che la credenza nell’immortalità è più diffusa tra gli uomini e più radicata nel loro animo che non l’idea di perfettibilità. In secondo luogo, ha capito che questa credenza ripudia la vita terrena e che, implicitamente, consacra la nullità della vita. È una credenza tenace e pericolosa, e l’impegno di Leopardi nello stroncarla maggiore. Già qualche settimana dopo le meditazioni sul peccato originale, Leopardi verga nello *Zibaldone* tre pagine sull’anima improntate a crudo materialismo. S’iniziano con l’affermazione che “la mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppur concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia,” s’appoggiano sul noto sillogismo che “se lo spirito non può perire per ciò che non si può sciogliere, così anche perché non si può comporre, non potrà cominciare,” e si concludono nel convincimento che “non c’è ragione veruna perché l’anima . . . supposta anche e non ostante l’immaterialità, debba essere immortale” (*Zibaldone* I 450, 451, 452). L’anno seguente, il luglio 1822, il poeta definisce la materia il complesso delle “cose che influiscono” sull’uomo appena egli “entra nel mondo.” E queste cose “sono le presenti, le sensibili, o quelle le cui immagini sono . . . fomentate dalle cose in qualunque modo sensibili ad un altro tipo di cose—“le cose che . . . appartengono ad uno stato di natura diversa dalla nostra presente, cioè al nostro stato dopo la morte”—e, ritornando all’idea dell’uomo immerso nelle cose sensibili, implicitamente nega l’al di là: “Vivendo noi fra la materia . . . le cose . . . che . . . appartengono al nostro stato dopo la morte . . . non hanno che far punto con niente di quello la cui esistenza sperimentiamo, e trattiamo, e sentiamo” (*Zibaldone* I 1532).

A questo spassionato filosofare fa luogo nel 1822 una critica risentita. In luglio Leopardi compone l’*Inno ai patriarchi*. Qui la credenza nell’immortalità è giudicata perniciosa perché, inducendo l’uomo a pensare alla morte e a temerla, gl’infonde incertezza e dubbio sul suo stato futuro e gli avvelena la vita. La vera età dell’oro

fu, non quella in cui l'uomo visse in pace e libero da cure mortali, ma quella in cui la stirpe umana visse senza conoscere il suo destino mortale e in cui s'avvicinava alla morte imperturbata. Allora Leopardi canta la felicità di coloro che, liberi dal pensiero dell'al di là, non conoscono il timore della morte: "Fra le vaste californie selve / nasce beata prole, a cui non sugge / pallida cura il petto" ed "inopinato il giorno / dell'atra morte incombe" (104-106, 109-110).⁵ I selvaggi californiani "veggono la morte. . . , ma non la preveggonno," e questa è una delle ragioni per cui "l'occhio loro è allegro e vivace. . . : non alberga fra loro nè tristezza nè noia" (*Argomenti* 432). Nessun selvaggio, Leopardi scriverà ancora anni dopo la composizione dell'*Inno ai patriarchi* negando l'immortalità,

. . . alcun di premi o pene
Destinate agli spenti ebbe sentore,
Né già dopo il morir delle terrene
Membra l'alme credè viver di fuore. (*Paralipomeni* VIII: 12)

Nel settembre dell'anno seguente, il 1823, Leopardi ritorna all'asalto dell'immortalità da un'altra direzione, quella della felicità. Siccome all'uomo riesce impossibile concepire quale sarà la felicità che l'attende nell'altra vita, né la felicità né l'altra vita, il poeta argomenta, esistono. Mentre "la felicità che l'uomo naturalmente desidera è una felicità temporale . . . materiale, e da essere sperimentata dai sensi . . . una felicità insomma di questa vita," il Cristianesimo promette invece al fedele "una felicità grandissima e somma ed intiera." ' Tanto grande e somma, ché l'uomo non la può né "comprendere né immaginare né pur concepire." Egli sa di certo però ch'essa è "di natura affatto diversa ed aliena da quella che in questo mondo si desidera." Ora il Cristianesimo promettendo all'uomo, infelice su questa terra, "una felicità celeste . . . intera e infinita, e superiore senza paragone alla terrena," gli fa una burla crudele: "Si è come a una che si muor di fame e non può ottenere un tozzo di pane, preparagli un letto morbidissimo, o promettergli degli squisitissimi e beatissimi odori." Insomma, la credenza nella "felicità de' Beati" è per l'uomo tanto assurda quanto lo sarebbe la credenza nella felicità umana per la bestia, e la credenza nella felicità animale per la pianta (*Zibaldone* II 482, 483, 484-485).

Tra il 1826 e il 1827 il poeta lancia nella sua prosa gli ultimi due attacchi contro l'immortalità. Con il primo attacco, la dipinge come

una credenza che avvelena la vita terrena; con il secondo, il poeta s'appoggia sull'istinto e sull'emozione per refutarla. Platone, dice Porfirio nel "Dialogo di Plotino e di Porfirio," ideò e sparse coi suoi scritti "quelle dottrine della vita avvenire acciòché gli uomini, entrati in dubbio e in sospetto circa lo stato loro dopo la morte, per quella incertezza e per timore di pene e di calamità future, si ritenessero nella vita dal fare ingiustizia e dalle altre male opere." Platone mal riuscì a tener gli uomini lontani dal male; riuscì invece ad instillare negli uomini il "dubbio terribile" che la sorte dopo la morte ispira, e ad infondere quel dubbio in chi meno merita danno. La credenza e i dubbi sull'al di là spaventano "in sulle ore estreme," ma sgomentano "i buoni," coloro che "hanno volontà non di nuocere ma di giovare," più dei malvagi. Sgomentano anche "le persone timide e deboli di corpo," aliene dalla violenza e dalle iniquità. Ma non sbigottiscono i malvagi, "coloro ai quali . . . si richiederebbe altro freno che della sola legge," coloro che non si "tengono dal male operare." Le dottrine della vita avvenire fanno soffrire l'animo retto più dell'iniquo, perché lo scrupolo dell'onestà impedirà al giusto di sentirsi e credersi "così netto e puro" come la severa legge cristiana gl'impone; non basterà insomma, "la coscienza della più retta e travagliosa vita ad assicurare l'uomo in sull'ultimo . . . dallo spavento dei castighi." E Porfirio conclude il "Dialogo" puntando un dito accusatore al filosofo greco: "Per le tue dottrine il timore . . . è fatto signore dell'uomo"; e il genere umano, già "esempio mirabile d'infelicità in questa vita," accrescerebbe la sua infelicità in questa vita," accrescerebbe la sua infelicità se credesse in quelle dottrine (*Operette morali* I 1003-1006).

Taluni suppongono, Leopardi scrive iniziando l'altro attacco, che l'immortalità esista come una specie di terra di nessuno dove i defunti vivono dapprima soli e sperduti, ma poi ottengono la consolazione di riunirsi agli amici e ai parenti quando saranno anch'essi morti. Noi sentiamo, il poeta medita ribattendo questa supposizione, istintiva tenerezza e dolore per i morti, "gli stimiamo infelici . . . tenghiamo per misero il loro caso, e la morte per una sciagura." Allora, "se l'uomo è immortale, perché i morti si piangono? Perché aver compassione ai morti, perché stimarli infelici, se gli animi sono immortali?" La risposta è semplice: sprigiona dalla convinzione che il defunto è scomparso, che "la vita e l'essere" sono stati distrutti, che "i morti

sieno morti veramente e non vivi; e che colui ch'è morto, non sia più. I superstiti si addolorano perché il trapassato "ora non vive e non è." Duole loro che egli "abbia sofferta quest'ultima e irreparabile disgrazia," di essere scomparso per sempre. Siccome il pensiero di una vita eterna in compagnia dell'anima di una persona cara non ha mai consolato alcuno si deve concludere che quando la morte priva gli uomini di coloro che sono loro vicini, "nel fondo del loro cuore, piuttosto consentono in credere la estinzione totale dell'uomo, che la immortalità dell'animo" (Zibaldone II 1111-1113).

Le considerazioni sull'immortalità culminano in quel torno di tempo, il 1826-1827, in un rovente attacco contro lo spirito, il grande protagonista della vita immortale e contro il sapere, l'origine della credenza nell'immortalità. Riprendendo l'idea fissata nel febbraio 1821 sulla materialità dell'essere, il poeta definisce lo spirito "*sostanza che non è materia*" e quindi "*sostanza che non è di quelle che noi conosciamo o possiamo conoscere o concepire*." Contrappone poi la sua idea a quella spiritualista, riconosce la diffusione e il predominio di questa, stupisce e s'abbatte constatando che "questo spirito . . . è stato per lunghissimo spazio di secoli creduto contenere in sé tutta la realtà delle cose; e la materia . . . è stata creduta non essere altro che apparenza, sogno, vanità appetto alla spirito." Deploabile "misera dell'intelletto umano" preso da siffatto "delirio"! Ma, peggio ancora, gli uomini delirano più nel secolo decimono che nel passato; in questo secolo "lo spiritualismo" impera persino tra le più progredite nazioni europee e i loro più illuminati filosofi si compiacciono di riconoscere il trionfo dello spirito. "O Verità," Leopardi esclama davanti a questa catastrofe della civiltà moderna, "tu sei sparita dalla terra per sempre." L'essere dunque questo secolo "*eminement religiuex*, cioè spiritualista" è una di quelle "follie" di cui le menti moderne soffrono, una di quelle follie partorite "non mica dall'ignoranza ma dalla scienza." Scosso dalla sua scoperta, Leopardi conclude l'attacco contro lo spiritualismo del suo tempo con un fitto contrasto tra la saggezza di coloro che sono immuni dal sapere, i fanciulli, i selvaggi e gli antichi, e la stoltezza di coloro che sanno, gli spiritualisti, i moderni: "L'idea chimerica dello spirito non è nel capo né di un bambino né di un puro selvaggio. Questi non sono spiritualisti, perché sono pienamente ignoranti. E i bambini, e i selvaggi puri, e i pienamente ignoranti sono per conseguenza a

mille doppi piú savi de' piú dotti uomini di questo secolo de' lumi; come gli antichi erano piú savi quanto piú antichi, perché tanto piú ignoranti" (*Zibaldone* II 1035-36).⁶

Queste conclusioni chiudono il cerchio del pensiero leopardiano nello *Zibaldone* ricollegandosi alle considerazioni del 1820 dove il sapere, origine della perfettibilità e dell'immortalità, era condannato. Ma la credenza in un destino tanto grandioso quanto impossibile non solo mostra la pericolosa capacità d'illudersi del genere umano, ma anche la sua superbia. E la superbia allaccia il pensiero leopardiano a *La ginestra*, dove il sapere, la perfettibilità, l'immortalità e la nullità della vita trovano ultima, compiuta espressione e ripudio. Già nel dicembre 1820 Leopardi aveva definito la malefica illusione di grandezza impossibile "peccato di superbia" germogliato sul sapere e sulla ragione. Nel giro di sole quindici righe il poeta usava quest'espressione ben cinque volte: "Questo e non altro fu il peccato di superbia che gli scrittori sacri rimproverano ai nostri primi padri; peccato di superbia nell'aver voluto sapere quel che non dovevano . . . peccato di superbia che a me pare che sia rinnovato precisamente da chi sostiene la perfettibilità dell'uomo. I primi padri . . . peccarono appunto per aver sognata questa perfettibilità, e cercata questa perfezione fattizia. . . . Il loro peccato, la loro superbia, non consiste in altro che nella ragione. . . . Or questo appunto fu peccato e superbia" (*Zibaldone* I 338-39).

E Leopardi oppone a questa superbia, parto del mendace sapere, il "verace saper" (*La ginestra*: 151), il sapere che è virtù e saggezza; oppone alla grandezza che è illusione malefica la "piccolezza" che non è umiltà, ma fede nel valore della vita. In una pagina dello *Zibaldone* dell'agosto 1823, Leopardi definisce l'individuo dotato "di maggiore e piú alto e piú capace intelletto e ingegno," cioè l'uomo ideale. Questi è colui che sa quale sia il suo posto nella vastità dell'universo, che sa i limiti del proprio essere e che conosce "la sua piccolezza." La conoscenza della "piccolezza" dimostra, non l'insignificanza dell'uomo, ma la sua "nobiltà" e la "grandezza e potenza" del suo intelletto. Quando quest'uomo, davanti all'immensità dell'universo, "si sente essere infinitesima parte di un globo ch'è minima parte d'uno degl'infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola . . . si confonde quasi col nulla, e perde quasi

se stesso nel pensiero della immensità delle cose . . . allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente, la quale, rinchiusa in sí piccolo e menomo essere, è potuta pervenire a conoscere e intender cose tanto superiori alla natura di lui" (*Zibaldone* II 301–302). Quando, pochi anni avanti, nell'*Infinito* Leopardi confrontava gli "interminati spazi" e "l'infinito silenzio" dell'universo, "per poco il cor" del poeta "non si spaura" e, nella sua piccolezza, il suo pensiero s'annegava in "questa immensità," abbracciava la morte ("il naufragar"). Qui, nello *Zibaldone*, l'intreccio dei due centri del passo, "conoscere" e "piccolezza," genera invece un senso di vitalità, quello stesso senso di vitalità che la ginestra, nella sua inerme piccolezza, piú tardi mostrerà davanti al mondo ostile e minacciante in cui le è dato vivere.

La superbia era un tema della "psicologia sociale" del Settecento ed esprimeva l'ambizione dell'uomo ad esser quel che non era e non poteva essere—"innaturalmente buono, immoderatamente virtuoso e a vivere secondo ragione." Si sa che la superbia era condannata e che la condanna rifletteva l'aspirazione dell'epoca al primitivismo e all'anti-intellettualismo (Lovejoy 63–67). Leopardi condanna la superbia come il vizio della Restaurazione, di una generazione il cui corrotto sapere il poeta dileggia nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*:

Oh menti, oh senno, oh sovrumano acume
dell'età, ch'or si volge! E che sicuro
filosofar, che sapienza, o Gino,
i piú sublimi ancora e piú riposti
subbietti insegni ai secoli futuri
il mio secolo e tuo! (208–213)

e ne *I nuovi credenti* ("Voi saggi, voi felici: anime elette / a goder delle cose," 103–104); di una generazione il cui corrotto sapere ne *La ginestra* rende tutto un secolo "superbo e sciocco" (53). Ne *La ginestra* il poeta assale il falso sapere che vuole l'uomo e la terra al centro dell'universo: "L'uomo non pur, ma questo / globo ove l'uomo è nulla, / sconosciuto è del tutto" (172–74). Ed irride la superbia e l'errore dell'uomo: "Te signora e fine / credi tu data al Tutto" (188–89). Nell'ultimo canto il poeta ripudia la superba idea che "ciascheduno di noi . . . si è tenuto per conto di essere uno imperatore; non mica di Constantinopoli o di Germania, ovvero della

metà della terra . . . ma un imperatore dell'universo, un imperatore del sole, dei pianeti, di tutte le stelle visibili e non visibili" (*Operette morali*, "Il copernico, dialogo" 996-97), un'idea che vive tenace nella mente retriva e reazionaria della Restaurazione, dell'epoca che segna il trionfo del potere ecclesiastico risorto in tutto la sua crudezza e arroganza sotto le ali tutelari della Santa Alleanza.

Il falso idolo della perfettibilità, "dell'umana gente / *le magnifiche sorti e progressive*" (50-51), indice supremo di superbia, diviene il bersaglio della critica leopardiana nell'ultimo canto. Si dimentica spesso che l'espressione "magnifiche sorti e progressive" è tratta da un'opera del cugino di Leopardi, Terenzio Mamiani, uno scrittorellino pesarese ligio alla religione, fiducioso nella sua "virtù educatrice" e convinto che "la vita civile comincia dalla religione" (Gallo-Garbolini 276, Straccali 300-301). Dimenticando questo, certa critica è pervenuta alla conclusione che la leopardiana demolizione delle magnifiche sorti e progressive scarta "qualsiasi ipotesi di storia, intesa come costruzione umana" (Botti 84). Le magnifiche sorti e progressive che Leopardi demolisce ne *La ginestra* sono le sorti a cui aspira la Restaurazione, il movimento che faceva della religione uno strumento di governo, che potenziava il potere della nobiltà e della borghesia terriera, che avversava il libero pensiero e le aspirazioni nazionalistiche finché queste, soppresse ma non spente, sfoceranno nelle rivoluzioni di metà secolo. La perfettibilità che Leopardi rifiuta è quella tramata da una generazione retriva e violenta, una generazione che, volendo "servo . . . / . . . il pensiero / sol per cui risorgemmo / dalla barbarie in parte, e per cui solo / si cresce in civiltà" (72-76), ignora il "verace saper." Lo ignora perché, inneggiando alle magnifiche sorti progressive, "fin sopra gli astri il mortal grado estolle" (86); dà prova di straordinaria superbia e rifugge da un sapere che, l'autorevole commentatore Straccali scrive, "faccia note le condizioni dell'uomo . . . quali esse sono veramente" (308); rifugge da un sapere che ripudia la perfettibilità. La critica della perfettibilità ne *La ginestra* significa, non il rifiuto del progresso umano, ma il ripudio del movimento—la Restaurazione—che del progresso era fanatico nemico.

Come l'idea di perfettibilità, così anche altre correnti poetiche e intellettuali confluiscono ne *La ginestra* per acquietarsi nella certezza della verità ritrovata. Prima fra queste, la vanità della vita. Questa

corrente è rappresentata dai versi 148–201 in cui, dopo aver spaziato sulla piccolezza dell'universo e dell'umanità in esso, il poeta scherzisce e compatisce l'uomo che, a dispetto della sua meschinità, "fin sopra gli astri il mortal grado estolle":

. . . qual moto allora,
mortal prole infelice, o qual pensiero
verso te finalmente il cor m'assale?
Non so se il riso o la pietà prevale. (198–201)

In questo blocco di versi la critica ha, da una parte, scorto la "nullità dell'uomo" (Botti 74), e dall'altra una "visione integralmente relativistica," che comporta "un sostanziale appiattimento di ogni ipotetico valore" (Manacorda 189, 192). Un duplice malinteso vizia queste conclusioni. In primo luogo esse ignorano il fiore del deserto stesso, il protagonista del canto. Esso vive impavido davanti all'incessante, mortale minaccia del vulcano e rappresenta la "nobil natura . . . / che grande e forte / mostra sé nel soffrir" (118–19). Per vivere impavido davanti allo spettro della morte, il fiore del deserto deve possedere una vitalità eccezionale; e questa mal s'accorda con il sentimento della nullità della vita. In secondo luogo quelle conclusioni sono viziate dalla mancata identificazione del soggetto per cui la vita è vana. Alla prima obiezione ritorneremo più avanti. Quanto alla seconda, bisogna precisare che il soggetto dei versi 158–201 dell'ultimo canto non può essere la ginestra. Questa non si lamenta dell'esistenza e vive, finché la natura glielo permetterà, "contenta dei serti" allegando con la sua presenza il desolato paesaggio che la circonda. La ginestra, "d'alma generoso e alto," è il "magnanimo animale" da cui emana un sentimento della vita opposto a quello della vanità. La nullità dell'uomo e l'appiattimento di ogni valore intravisti dalla critica nei versi 158–201 devono dunque riferirsi ad altri che alla ginestra. L'uomo per cui la vita è vana è colui che "di fetido orgoglio / empie le carte," che farnetica di "eccelsi fati e nove / felicità," e che "fin sopra gli astri il mortal grado estolle" (86, 88, 102–104). È l'uomo della Restaurazione che, abbandonato "il risorto pensier segnato innanti," riabbraccia "i derisi sogni" dello spiritualismo, disdegna il "verace saper" e si nutre di "superbe fole." È colui che, per dirla ancora con Straccali, ha fatte sue quelle "credenze religiose per le quali l'uomo . . . si reputa superbamente signore e fine dell'universo, e cura particolare di un Dio che gli destina una

vita futura" (308-309). La vita è vana per colui il cui sapere nutre "l'aspettativa" in una vita immortale e felice nell'al di là.

Ma l'uomo libero dalle "superbe fole" "tende sempre alla vita" vissuta su questa terra perché, come Leopardi aveva già scritto altrove dei primitivi e degli antichi, cioè di color la cui vita non cessa mai di riscuotere la sua ammirazione, "la nullità, il non fare, il non vivere, è l'unica cosa di cui l'uomo sia incapace" (*Zibaldone* I 1245). A questo prepotente impulso vitale, e a quella che entro qualche anno sarebbe divenuta l'ossatura poetica de *La ginestra*, Leopardi aveva alluso nella celebre lettera del 1832 al De Sinner. Qui, cosciente del peso della vita, ma rifiutata la credenza in un al di là felice, il poeta riponeva la ragione di vivere nel fronteggiare l'avversità. "Quels que soient mes malherus," scriveva in maggio, "j'ai eu assez de courage pour ne pas chercher à en diminuer le poids ni par de frivoles espérances d'une prétendue félicité future et inconnue, ni par une lâche résignation." E con "ce même courage," Leopardi affermava d'esser pervenuto a "une philosophie désespérante," non per il gusto della disperazione, ma perché condottovi dallo spettacolo della vigliaccheria ("lâcheté") degli uomini (di coloro che ne *La ginestra* rifiuteranno il "risorto pensier segnato innanti" e abbracceranno le "superbe fole"), e perché credeva che quella sua filosofia, confrontando il vero nella sua nuda realtà, potesse ridare coraggio agli uomini, i quali "ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence" (*Lettere* 1033).

E come avrebbe Leopardi potuto scrivere ne *La ginestra* i versi sulla "social catena" generata dal "verace saper" senza credere nel merito dell'esistenza? "L'umana compagnia," il poeta auspica,

tutti fra se confederati estima
gli uomini, e tutti abbraccia
con vero amor, porgendo
valida e pronta ed aspettando aita
negli alterni perigli e nelle angosce
della guerra comune. (129-35)

La novella solidarietà sociale avrebbe apportato "l'onesto e il retto / conversar cittadino, / e giustizia e pietade" tra gli uomini, e avrebbe rimpiazzato le "superbe fole" a cui essi s'appigliano. Vero è che, come è stato detto, a causa della loro indeterminatezza i versi sulla società mancano di creare un'idea articolata e precisa sulla funzione della società di cui Leopardi scrive nell'ultimo canto (Timpanaro

172, Bosco 89). Ma questa mancanza non esclude la leopardiana fede nel "merito dell'esistenza" e nell'impegno d'accrescerne il benessere. Questo impegno egli aveva già sostenuto nel 1820 ammonendo sull'insida che la dottrina cristiana rappresenta per la vita individuale e collettiva: il "Cristianesimo . . . viene . . . a distruggere il mondo, la vita stessa individuale . . . e soprattutto la società" (Zibaldone I 1092). Questo stesso impegno sosterrà qualche anno dopo nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* (1824) scrivendo che in società gli uomini possono "fare una tal quale stima della vita e delle cose umane" e lamentando la mancanza di società tra gl'italiani "di mondo," una mancanza che fa loro sentire "la vanità delle cose umane e della vita" (*Le poesie e le prose* II 565, 569). Se è vero che, come un critico ha di recente scritto, la ginestra "si alza dalla rovina" per assumere "il valore del sorgere della poesia stessa" e per segnalare "possibilità di verità e schiarita," questo accade non perché, come vuole il critico, "il silenzio dei deserti" e la rovina generano, come per incanto, il suo "contraltrare" (Spedicato 99). La rinascita avviene perché nella ginestra vive quella vita di cui il "secol superbo e sciocco," i credenti nelle "superbe fole" e l'"astuto e folle" che "fin sopra gli astri il mortal grado estolle" mancano. E questa vitalità (Iris Origo ha giustamente definito la ginestra "simbolo d'invincibile vitalità" [248]) permette alla ginestra di erigersi sopra la rovina circostante.

Ma niente meglio della rappresentazione dell'immortalità attesta il rifiuto della vanità della vita ne *La ginestra*. Alla fine del blocco dei versi che descrivono l'azione distruttrice del Vesuvio (237-96), dalla scomparsa di Pompei fino al presente, quando gli abitanti delle contrade ancora minacciati dal "flutto rovente / . . . della funerea lava," fuggono in preda al terrore, il poeta scrive: "Caggiono i regni intanto, / passan genti e linguaggi: ella [natura] nol vede: / e l'uom d'eternità s'arrogia il vanto" (294-96). L'uomo si sente inerme e, davanti alla schiacciante forza della natura, supplisce alla sua impotenza con un atto d'arroganza: si fabbrica l'illusione dell'immortalità. D'altra parte, il canto si chiude con questi altri versi:

Ma più saggia, ma tanto
meno inferma dell'uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o del fato o da te fatte immortali. (314-317)

Qui la ginestra, pur essa soggetta alla forza distruttrice del vulcano come le cose e gli uomini del precedente blocco di versi, ripudia l'immortalità. L'ha ripudiata perché la ginestra ha osato vivere "contenta" e senza illusioni davanti all'avversità. Ed essa perirà senza né il terrore né il "fedito orgoglio" di colui che "fin sopra gli astri il mortal grado estolle"; perirà come se la morte non la toccasse:

... E piegherai
 sotto il fascio mortal non renitente
 il tuo capo innocente
 ma non piegato insino allora indarno
 codardamente supplicando innanzi
 al futuro oppressor; ma non eretto
 con forsennato orgoglio inver le stelle. (304-310)

La fine della ginestra refuta l'idea che l'ultimo canto rappresenta l'inesorabile passare del tutto, il soccombere della "storia . . . alla natura" e l'accanita "corrosione di ogni progetto storico" (Manacorda 142, Botti 84). Il punto non è che tutto passa, che la storia soccombe; il punto è che, davanti alle vicende terrene, c'è una scelta da fare: vivere come l'uomo del "secol superbo e sciocco," o vivere come la ginestra. Nella sua superbia, il primo disprezza la vita mortale, "il vero / dell'aspra sorte e del depresso loco / che natura ci diè" (78-80), e crede in una vita futura e migliore; nella sua saggezza e con il suo senso di solidarietà umana ("contenta dei deserti," *commisera i "danni altrui," "il deserto consola"* ed è "meno inferma dell'uom," 7, 35, 37, 315), la ginestra ripone valore in una pur ardua esistenza e ripudia l'immortalità. L'uomo del "secol superbo e sciocco" incarna la verità che il poeta aveva intuito nel lontano 1820 quando meditando sul Cristianesimo, intravide ch'esso induce a considerare "questa terra come un esilio" e a non aver cura "se non di una patria situata nell'altro mondo," e capì che il Cristianesimo "ha contribuito non poco a distruggere il bello il grande il vivo il vario di questo mondo" (*Zibaldone* I 248). La ginestra incarna la verità opposta: il bello, il grande, il vivo, il vario di questo mondo esistono se questa terra e questa vita sono considerate come la realtà, e se l'idea di una patria situata nell'altro mondo è ripudiata. La credenza nell'immortalità svaluta la vita senza liberarla dal timore della morte; l'accettazione della mortalità conferisce valore alla vita e la libera dal pensiero della morte.

Il ripudio della vanità della vita o, viceversa, l'affermazione del

valore della vita, riveste un'importanza speciale nell'ultimo canto. Per due ragioni. Primo, esso refuta decisamente la dottrina dell'immortalità, una dottrina contro la quale, s'è visto, Leopardi s'oppose con accanito impegno lungo l'arco di tutto il suo pensiero. Secondo, il ripudio della vanità della vita corrobora la fede nella resurrezione o, se si vuole, nella perennità della vita umana. Se è vero che la ginestra, è "simbolo d'invincibile vitalità," solo la fede nella resurrezione può esprimere adeguatamente questa qualità eccezionale. E solo un simbolo come la ginestra può rappresentare poeticamente questa fede. Il poeta immagina la ginestra, già all'inizio del canto, fiorente sulle millenarie rovine romane:

. . . Anco ti vidi
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade
che cingon la citade
la qual fu donna de'mortali un tempo, (7-10)

e il lettore l'immagina risorgente durante i mille e ottocento anni che sono seguiti alla distruzione di Pompei. La ginestra che Leopardi contempla e gl'ispira l'ultimo canto non è il primo arbusto a comparire sulle pendici del Vesuvio. La "lenta ginestra" è forse perita ad ogni eruzione che versava il flutto di lava giù per il versante vulcanico. Ma nel corso dei secoli essa è cento volte risorta sul "flutto indurata" nella gloria dei suoi tralci verdeggianti e del suo giallo fiore, testimonio di vita imperitura.

Un'ultima osservazione che riconduce al punto di partenza, il sapere. La vita e la morte esemplare della ginestra sono sostenute da qualcosa più potente di quel che la critica le attribuisce, la "cognizione del dolore" (Botti 77). Quella piccolezza che nello *Zibaldone* il poeta aveva chiamato grandezza, rivive ne *La ginestra*. Qui il fiore del deserto, materialmente piccolo dinnanzi alla strapotenza della natura, diviene la "nobil natura . . . che grande e forte / mostra sé nel soffrir." Quella piccolezza che consegna l'uomo di Pascal nelle mani misericordiose di Dio (l'uomo è grande perché riconosce la sua miseria e si rimette a Dio [Pascal 131]), diviene forza nella ginestra. Questa piccolezza che genera nel pigmeo la forza del gigante sorge dal "sapere," da un sapere al quale il poeta attribuisce un valore speciale. Si ricorderà che nello *Zibaldone* il sentimento della piccolezza-grandezza nasceva solo nell'individuo dotato "di maggiore e più alto e più capace intelletto ed ingegno" (*Zibaldo-*

ne II 301–302). Quell’eccezionale intelletto s’incarna nella ginestra che, “piú saggia, ma tanto / meno inferma dell’uom,” mostra un sapere superiore, la saggezza appunto. “The plant is the paragon of wisdom; it is wisdom” (Nelson, Jr., 357), un critico ha detto; e la saggezza è la quintessenza del sapere. Questo sapere, “il pensiero, / sol per cui risorgemmo / dalla barbarie in parte,” dalla barbarie dello spiritualismo e delle “superbe fole,” è il “verace saper” che ci menta la solidarietà sociale, la prerogativa della “nobil natura” e del “magnanimo animal.” È il sapere che s’opponne a quello mendace della Restaurazione, nemico del “risorto pensier segnato innanti.” “E servo . . . / vuoi,” il poeta redarguisce il “secol superbo e sciocco,” “di novo il pensiero / sol per cui risorgemmo.” È il sapere che, nella sua suprema manifestazione, ripudia l’immortalità:

Ma piú saggia, ma tanto
meno inferma dell’uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o del fato o da te fatte immortali.

Se queste considerazioni non sono errate, esse refutano l’ipotesi che *La ginestra* esprime un “pessimismo integrale” (Manacorda 104) e confermano, invece l’intuizione di Francesco De Sanctis che, leggendo Leopardi, “ti senti stringere piú saldamente a tutto ciò che nella vita è” vitale (466), un’intuizione che doveva restare tale perché lo *Zibaldone*, la chiave di volta del sistema leopardiano, rimase sconosciuto al critico irpino.

University of California, Santa Barbara

NOTE

- 1 Questo corsivo, come quelli che seguono, sono di Leopardi.
- 2 Le lettere cubitali sono di Leopardi.
- 3 Poco studiata la religione in Leopardi. Ma v. Porena, che traccia il “distaccarsi” del poeta dalla religione e la formazione di una “concezione universalmente pessimista”; Timpanaro 196, scrive della “ripugnanza” di Leopardi verso le idee cristiane, “illusioni negatrici di vita attiva, di felicità terrena”; Bonadeo, “Leopardi e la religione” 37–48.
- 4 Sul corpo e lo spirito in Leopardi, v. Bonadeo, “Il corpo e il vigore nello *Zibaldone* di Leopardi” 55–65.
- 5 Sull’*Inno* e sull’età dell’oro come “ignoranza,” v. Costa 221–22.

- 6 Queste riflessioni del poeta bastano a refutare certa critica che ha visto l'anima di Leopardi "sitibonda" di luce spirituale e sollevata ai "regni dell'infinito": Frattini, 127.

OPERE CONSULTATE

- BONADEO, Alfredo. "Il corpo e il vigore nello *Zibaldone* di Leopardi." *Italienistica* 5 (1976): 55-65.
- . "Leopardi e la religione." *Italian Quarterly* 25 (1984): 37-48.
- BOSCO, Umberto. *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*. Roma: De Santis, n.d.
- BOTTI, Francesco. "La ginestra: flessioni e contraddizioni di un simbolo." *Modern Language Notes* 90 (1975).
- COSTA, Gustavo. *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*. Bari: Laterza, 1972.
- DE SANCTIS, Francesco. *Leopardi*. Ed. Muscetta-Perna. Torino: Einaudi, 1969.
- FRATTINI, Alberto. "Leopardi e il problema religioso." In *Studi leopardiani*. Pisa: Nistri Lischi, 1956.
- LEOPARDI, Giacomo. *Lettere*. In *Tutte le opere*. Ed. F. Flora. Milano: Mondadori, 1961.
- . *Zibaldone di pensieri*. In *Tutte le opere*.
- . *Operette morali*. In *Tutte le opere: Le poesie e le prose* I. Ed. F. Flora. Milano: Mondadori, 1958.
- . *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*. In *Le poesie e le prose* I.
- . *Argomenti e abbozzi di prose: "Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano"*. In *Le poesie e le prose* I.
- . *Paralipomeni della batracomiomachia*.
- . "Il copernico, dialogo." *Operette morali*. In *Le poesie e le prose* I.
- . *Canti*. Con commenti di N. Gallo-C. Garboli. Torino: Einaudi, 1972.
- . *Canti*. Con commenti di Alfredo Straccali. Firenze: Sansoni, 1962.
- LOVEJOY, Arthur. "Pride in Eighteenth-Century Thought." In *Essays in the History of Ideas*. New York: Putnam's Sons, 1960.
- MANACORDA, Giorgio. *Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- NELSON, Jr., Lowry. "Leopardi First and Last." In *Italian Literature: Roots and Branches*. Ed. Rimanelli-Atchity. New Haven: Yale UP, 1976.
- ORIGO, Iris. *Leopardi, a Study in Solitude*. Londra: Hamilton, 1953.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. In *Pensées and the Provincial Letters*. New York: The Modern Library, 1941.
- PORENA, Manfredi. *Scritti leopardiani*. Bologna: Zanichelli, 1959.
- SPEDICATO, Paolo. "Elogio dell'upupa: rovine della letteratura e rovine del

pensiero." *Modern Language Notes* 101 (1986).

TIMPANARO, Sebastiano. *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa: Nistri Lischi, 1965.

On the Dignity of *Voluptas*: Valla's Philosophy of Pleasure

Domenico Pietropaolo

Notes on Maristella de Panizza Lorch,
A Defense of Life: Lorenzo Valla's Theory of Pleasure.

What is it that sets man apart from beast? If we come across this question in reading one of the fifteenth-century humanists, the answer that we almost automatically expect to be given is *reason*—unless we happen to be reading the unconventional Lorenzo Valla, for whom that distinction was grounded in the senses, which are refined in man, but primitive in beast. The difference between the human and the animal kingdoms appears to be more of degree than type, since an animal can use its senses only for survival whereas a man can also employ his in the pursuit of *voluptas*, guided by no utilitarian goal other than the pleasurable enrichment of his being. Among all the animals, man is the one born to seek pleasure, from simple self-gratification on earth to the ultimate bliss which is union with God in heaven.

Valla first focused on the notion of pleasure in 1427, when he was only twenty years old, and immediately began to explore it in a philosophical dialogue entitled *De voluptate*, which he completed in 1431. But possessed as he was—and as few others are—by a powerful demon of self-clarification, Valla recast that dialogue another three times in the course of his life, calling it *De vero falsoque bono* in 1433, *De vero bono* between 1444 and 1449, and *De vero falsoque bono* once again in the remaining eight years of his life. After the first redaction he added new passages, excised or revised others, redefined the setting, and reassigned the leading roles to different men, all in the effort to bring into brighter light the increasing conceptual plenitude that the word *voluptas* denoted for him in his intellectual development. For though this term disappears from the title of the dialogue after the first redaction, the work remained a

theory of *voluptas*, progressively understood not only as a general anthropological characteristic but also as the ontological foundation and orientation of man. The pursuit of greater *voluptas* brings to the enrichment of being by making possible the emergence of being's true essence, which is a core of *voluptas* in latency. Remove the concept of *voluptas* from the idea of man and you are left with an empty shell suspended in a directionless universe.

Maristella Lorch's *A Defense of Life: Lorenzo Valla's Theory of Pleasure* is a thorough analysis of this principle and a guided philosophical tour of the many ancillary concepts that Valla brought into his field of focus in the four redactions of his text. It comes at the height of a scholarly career largely devoted to the exploration of Valla's thought and to its dissemination in the English-speaking world. It is a book that represents the net result of several decades of research on Valla's philosophy of pleasure, which, since Lorch wrote her first article on the topic forty-five years ago (Lorch 1942), has increasingly claimed her attention, inducing her to prepare a masterful critical edition of the definitive redaction of the *De vero falsoque bono* (1970) which she later translated into English with Kent Hiatt (1977), all the while vindicating Valla's philosophical importance in independent articles and conference presentations on both sides of the Atlantic. *A Defense of Life* is a critical achievement of the highest calibre, for the contribution that it makes to our understanding of Valla's theory of pleasure and for the effectiveness of the method that it illustrates.

Readers familiar with Professor Lorch's other contributions to Valian scholarship have no difficulty recognizing that the teleology of this book is rooted in concerns of long standing for her, namely the precise text(s) of Valla's dialogue, its philosophical significance, and the conceptual paradigm of humanism that can best allow that significance to come into clarity. With respect to textual criticism, it is profitable to regard *A Defense of Life* as a topical commentary on the critical edition of 1970. This does not mean that the book is not a self-contained unit incapable of being read on its own. It means rather that its conception and methodology rely heavily on the *variorum* structure of that edition, which offers a critical text of the definitive version of the dialogue together with the philological apparatus necessary to retrieve the text of its individual redactions and

editions, that is to say together with all that one needs to assess its literary and philosophical configuration at each stage of development and transmission.

The issue of the conditioning role played by authorial revisions in the preparation of modern critical texts and in their interpretation has frequently been at the centre of debate among literary textual critics, for whom the acceptance or rejection of authorial excisions and additions results in general from the reader's arbitrary decision to privilege one redaction—usually the earliest or the latest—on the basis of perceived artistic merit (Pizer, 144–45). But the question has not enjoyed the same kind of attention among students of philosophical works, who frequently find it necessary to explore at great length the etymological, grammatical, and rhetorical connotations of key terms in the final redaction of a work, but in general do not feel compelled to examine the textual gestation of these terms. Even in the field of Vico scholarship—which offers perhaps the most spectacular Italian case of *variorum* philosophical development—we find that the variants of the intermediary versions of the *Scienza nuova* are given scant attention. The premise is clear throughout: only the definitive statement of a philosophy is important because it represents the author's most mature, correct, systematic, and economical expression of his thought. The validity of this premise—which stems from an exclusively rationalist paradigm of philosophy, utterly insensitive to the issue of textual growth and incapable of discerning significant biographical correlates in the development of a philosophical configuration of ideas—is increasingly being threatened, as the link between rhetoric and philosophy is made clearer together with the principle that the study of the history of philosophy is not a disinterested exercise in erudition but the examination of insights into thinking, some of which can be analogically enlisted in the pursuit of an adequate understanding of reality *hic et nunc*. Even the philosophy of science is becoming increasingly aware of the need to study not only the conclusions of a man—Einstein, for example—but also the “story of his thinking” (Wertheimer, 213). Maristella Lorch's *A Defense of Life* is—in the network of expectations constituted by such awareness—methodologically exemplary. The philosophy of the dialogue, as textualised in the final version of the *De vero falsoque bono*, is atomised into its chief conceptual elements, each of

which is then traced in its textual—and hence intellectual—history, from its first tentative formulation in the *De voluptate* through the additions, excisions and corrections of its later stages. The net result is that the understanding of Valla that it proposes is at once systematic, in that it determines the significance of each idea by examining its relation to the conceptual framework of the *De vero falsoque bono*, and genetic, in that it seeks to establish and explain the nature of that significance by examining its earlier stages of development.

Indispensable in all cases with significant variants, this method is especially fruitful in the analysis of the third book of the *De vero falsoque bono*. Philologically, this is the most interesting part of the dialogue, since it was subjected to greater revision than the other two books. The question of whether Valla altered or merely clarified his thesis in going from one redaction to another can be answered best by looking at the variants of this book in chronological sequence. Lorch does this and concludes that the revisions strengthen but do not alter the course of Valla's thinking, which is already expressed *in toto* in the first redaction, albeit in an elementary form. It is true that the *De voluptate* leaves some questions unanswered. For one thing, the proem to the third book suggests that the dialogue should have a fourfold rather than a threefold structure—and this suggestion is not meant in a figurative way, as an oblique reference to the fact that the rational and the fictional arguments of the third book are conceptually distinct, but in a literal way, as a direct reference to a structure possessing four books rather than three. Lorch advances the hypothesis that a hitherto untraced version of the dialogue had four books, perhaps separating the third book into two precisely at the change in style or argumentation. This is clearly a matter that deserves to be followed up. Another difficulty is that in the *De voluptate*, and to some extent even in the *De vero falsoque bono* of 1433, Valla pursues the ideal of *brevitas* with undue rigour, especially in light of his later condemnation of extreme concision in his *Antidotum* against Poggio Bracciolini. But Lorch demonstrates that such problems do not reveal contradictions between the first and final versions, arguing instead that the textual history of the third book shows how the development of Valla's thinking is ultimately a unidirectional movement towards greater entelechy.

Book III is also the most interesting from a rhetorical point of

view because it represents the clearest illustration of Valla's original use of the genre that he chose for his work. Lorch is very sensitive to this aspect of the *De vero falsoque bono* in its entirety, and throughout *A Defense of Life* she frequently invites the reader to muse on the rhetorical skill and literary significance of the work. But it is in her analysis of the third book that she deals with the question in the most direct and systematic manner. For in this book the issue of the canonical use of the structural ingredients of the humanistic dialogue comes naturally to the fore. The chief of these structural elements is the landscape, usually a *locus amoenus*, in which the conversation takes place. In general, in the humanistic dialogue the beautiful setting has a framing function. It is meant to create a space conducive to conversation in the relaxed manner required by clear philosophical thinking. It is a pleasance in whose seclusion the mind naturally delights in interacting with other minds for the purpose of a collective intellectual gratification. But in the *De vero falsoque bono*, in which pleasure is the topic of conversation as the one true good, the garden becomes part of the thing on which the interlocutors exercise their minds. Hence the description of paradise (which is "garden" in Greek) that closes the Christian argument in support of the thesis that only in heaven, when the soul is united with God, is the experience of pleasure possible in its totality. The fictional description gives rise in the interlocutors to a sense of pleasure which becomes in turn the means of an insight into the nature of divine pleasure by making it possible for them to intuit prior to their death the reality of what they may experience when they return to their maker in the *locus voluptatis* of paradise. The medium of understanding is part of the message understood. If in Dante's expression of his own concept of the highest good, "ché il bene, come s'intende, / così accende amore, e tanto maggio / quanto più bontade in sé comprende" (*Par.* XXVI, 28-30), we could rhetorically force the verses to serve a Vallian function by simply understanding the highest good as the *divina res* of pleasure and *amore* as a foretaste of it, we would have a perfect epigraph for Valla's Christian oration. A fundamental inference that can be drawn from Lorch's analysis of the *fictio* in the third book is that for Valla poetic writing is far superior to syllogistic discourse, since, in the cognitive process, the latter leads the mind to knowledge by restraining its movement to

the logical range of the initial premise, whereas the former presents the mind with many hermeneutical possibilities while inducing it to take the right metaphorical leap to the intuition of new ideas. The humanistic philosophisation of poetic language is to a large extent an invitation to the openness and responsibility of creative thinking.

It is clear from this that the third book is also philosophically the most interesting one, for here Valla's Christian persona, rather than accepting the expected role of adjudicator with respect to the stoic and Epicurean orations in the first two books, makes his own case for a superior Christian understanding of the concept of pleasure. The fulcrum that balances the entire network of ideas in the book is the principle—which is still of great relevance to the theory of proof—that the demonstration of a thesis presupposes an act of faith or belief in the validity of the logic of proof. This being given, the problem for the orator is how to construct his discourse so that it can generate its own authority and persuade its listeners that it is a valid avenue to truth. Lorch examines the question in great detail, focusing on all key words and turns of phrase, and appraising Valla's definitive view in the light of its variants, examined in correlation with ideas found in contemporaneous works. She stresses Valla's originality in rejecting appeals to any authority that lies outside one's discourse—whether that appeal is made by the scholastics or the humanists—and in suggesting that the process to which the listeners (or readers) give their assent is essentially the rhetorical process that leads to a well-constructed and self-contained discourse. The variants confirm that in the years between the *De voluptate* and the *De vero falsoque bono* Valla sought to develop his thinking in an increasingly "linguistic" manner. Valla's Christian orator uses the philologist's chief instrument, *emendatio*, to establish discursive authority, while striving to attain the rhetorical goal of *persuasio*, principally by means of Ciceronian inductive argumentation (cf. *De inventione* I, 31, 51) on the basis of carefully chosen examples; and in doing so, he keeps an eye on *brevitas*, while sufficiently indulging in measured *copia* to dispell the potential obscurity of what remains unspoken (as in the *De voluptate*), all in the awareness that it is an illusion to think that truth can be grasped by reason without the mediation of *eloquentia*. The fact that language is the only point of contact between the self and alterity implies that it is the thinker's only point of ac-

cess to the nature of things. Furthermore, because the *res* of divine pleasure is not within the reach of rational discourse—which would have the impossible task of deriving it from principles of an inferior order—we *must* have recourse to poetic language. Through and in poetic language—especially the poetic language of the *vates*, which is infused with primordial religiousness—we discover its essence by direct intuition.

The Heideggerian ring of this statement will surprise only readers who feel insufficiently at home with the notion of humanism in which Lorch's reading of Valla is couched. It is not by accident that she published her book in the prestigious Humanistische Bibliothek of Fink Verlag codirected by Eckhard Kessler and Ernesto Grassi, the distinguished first editor of Heidegger's *Letter on Humanism* and, until his retirement, director of the Institut für Geistesgeschichte des Humanismus in Munich. Nor is it insignificant that Lorch begins her acknowledgements with the statement that the writing of *A Defense of Life* was directly inspired by Grassi. Thereafter Grassi's name almost totally disappears from the book, because the book is an original study of Valla and not an application of Grassi's theories to Valla, but his philosophical vindication of the humanists' concern with the nature of language and of their postulation of rhetoric as an alternative to traditional philosophy is discernible throughout as a silent orientative and paradigmatic presence. Grassi's work has long been admired by Lorch, who in 1982 invited him to Columbia to give a series of lectures on Heidegger and the humanist tradition, lectures which now constitute one of Grassi's most important books in the field. And admiration for his work is in general growing, especially in North America, where he has already issued two monographs on his fusion of Heideggerian ideas with the tenets of that "Latin" culture that Heidegger so underestimated and where he has been offered—with increasing frequency—hospitality, in distinguished journals and collections of essays.

In the past fifteen years or so, paradigms for the philosophical consideration of humanistic rhetoric in general and that of Valla in particular have gained increasing acceptance, in proportion to the ability of scholarship to loose itself from the Kristellerian notion that to regard the humanists as philosophers is to disregard their historical self-understanding. Certainly Valla would not include himself

among the philosophers ("semper mendaces, male bestie, ventres pigri," *De vero falsoque bono* III, viii, 4), but this does not entitle us to do the same thing, since our idea of the discipline, aware as it is of what Richard Rorty calls the ubiquity of language, includes the kind of alternative auspicated by Valla, who, in the preface to the *Dialectica*, describes himself as a lover of wisdom (*sophia*) in its integrity. The legitimacy of fruitfully regarding his conception of language and rhetoric as an alternative to the then dominant form of philosophy, that is to say the legitimacy of studying Valla from a perspective interested in rhetoric *as* philosophy rather than in rhetoric *and* philosophy (Vasoli, Seigel), was broached by Camporeale and pursued by Gerl in the early seventies, and has recently been accepted even by Trinkaus, who had early in his career peremptorily dismissed it (Trinkaus 1948: 149; 1983: 216). Now that critical attitude is so widely accepted that it no longer needs to be defended. Accounts of humanistic rhetoric cast in self-conscious Kristellerian paradigms—such as those recently offered by Concetta Greenfield (1981) and Michael Mooney (1984)—are the exception rather than the rule. The real issue is rather the intrinsic theoretical soundness of the philosophical perspectives assumed and the hermeneutical implications that these bring to the texts in the form of explicit associations with modern philosophy.

In *A Defense of Life* Lorch candidly states that it was Grassi's philosophy that gave direction to her research (4), and in a recent article on Valla's reception of Virgil, which is a longer treatment of a question also contemplated in the book, she observes that the first part of the title of Grassi's *Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition* is an exact description of Valla's view of rhetoric (Lorch 1984: 36). Now Grassi's several formulations of the foundational capacity of metaphorical language and consequently of the philosophical dignity of rhetoric are not all equally invulnerable to radical criticism and have not all gone unchallenged. Already in 1952 Grassi was taken to task by no less daunting a representative of rationalism than Karl Popper, who found his ideas on humanism and his reading of Coluccio Salutati's *De nobilitate legum et medicinae* utterly unclear (Popper, 377–84). But, unshaken by such opposition, Grassi has continued to clarify and to disseminate his thought with increasing cogency, so much so that the prediction that he will exert

considerable influence on the future study of Renaissance humanism is not hazardous in the least. In choosing to ground her perspective in *Rhetoric as Philosophy* Lorch has selected one of Grassi's most mature and clearest statements of his position and has contributed to the domestication of that paradigm in North American scholarship. The influence of this paradigm is bound to be salutary in future research, not so much if modern philosophy is mechanically applied to or compared with the views of the humanists—though this exercise by itself might fruitfully link the study of Renaissance philosophy with the problematics of modern thought—but if contemporary philosophy is allowed to inspire, as in the case at hand, a close rereading of the writings of the humanists in the awareness that the time has come for an integral reclamation of their thought in a contemporary philosophy of man.

The modernity of Valla's views that emerges from *A Defense of Life* points unambiguously in that direction. Therefore, if, in reading that Valla regards language as "the best disclosure of reality" (12) we are reminded of Heidegger's theory of *Lichtung*; and if, in reading that, for Valla, the philosopher—that is to say, the speculative philosopher of rational *Geist* rather than the oratorical philosopher of integral *Leben*—is a *latrunculus* who has seized and surreptitiously uses the instruments of the orator while fraudolently claiming that his discourse is in possession of an avenue to truth denied to the orator's speech, we recall Rorty's reduction of philosophy to another literary genre; if, in reading these and other passages in *A Defense of Life*, we automatically think of some of the central problems of contemporary philosophy and wonder at how Valla can speak to the concerns of our age, we can be sure that Valla has not been forcibly assimilated to the present, but that the present, having come to know the inner vacuity of rationalism and hence the absurdity of its claim to exclusive epistemological dignity, shows a natural desire to recover its humanist tradition and to identify with it in analogy.

As a philologist Lorch is careful not to let her discourse soar beyond the historical circumscription of the text, but careful readers can retrieve nonetheless the modernity of her interpretation from within the textual commentary itself. That in her reading of Valla there is an encounter between the horizon of expectations that defines the philosophical climate of our day and the horizon of expectations projected

by Valla's dialogue is implicit in her argument for a philosophical valuation of rhetoric, in her references to Grassi, and in the language that she uses. Besides, we know from general hermeneutics and from the theory of reception that such an encounter is inevitable in the interpretation of historically distant texts. The difference between Lorch and Grassi is that Grassi views the encounter from the present (see especially Grassi 1984, 132), as a philosopher driven to seek in humanist texts a philological conception of philosophy by the failure of the metaphysical tradition to deliver the truth of Being to which it claimed exclusive access, whereas Lorch views the encounter from the past, as a philologist anchored to those texts but impelled by their epistemological self-understanding to reach beyond their specificity to a general philosophical validation of philology. We might say that Grassi begins with concepts of *res* and discovers—with Heidegger, the humanists, and Vico—that it is the *verba* that found them and lead back to them, while Lorch examines the humanist conception of *verba* only to find out that the *res* to which they are an avenue may well possess that epistemological value that the humanists claim for them.

University of Toronto

WORKS CITED

- CAMPOREALE, Salvatore I. *Lorenza Valla: unanesimo e teologia*. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1972.
- GERL, Hana-Barbara. *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*. Munich: Fink, 1974.
- GRASSI, Ernesto. *Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1980.
- . *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*. Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1983.
- . "The Claim of the Word and the Religious Significance of Poetry: A Humanist Problem." *Dionysius VIII* (1984): 131–54.
- GREENFIELD, Concetta C. *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1981.
- LORCH, Maristella de Panizza. "Le tre redazioni del *De voluptate* del Valla." *Giornale Storico della letteratura italiana* 121 (1942): 1–22.
- . *A Defense of Life: Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*. Munich: Fink Verlag, 1985.
- . "Virgil in Lorenzo Valla's Dialogue *De voluptate* (*On Pleasure*)." *Al-*

- tro polo: the Classical Continuum in Italian Thought and Letters*. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney, 1984.
- MOONEY, Michael. *Vico in the Tradition of Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- PIZER, Donald. "Self-Censorship and Textual Editing." *Textual Criticism and Literary interpretation*, ed. Jerome J. McGann. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- POPPER, Karl. "Humanism and Reason," *The Philosophical Quarterly* II (1952). Now in *Conjectures and Refutations*. New York: Harper and Row, 1968.
- TRINKAUS, Charles. "Introduction" to section on Valla. *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. E. Cassirer, P.O. Kristeller, J.H. Randall, Jr. Chicago: The Chicago University Press, 1948.
- . "The question of Truth in Renaissance Rhetoric and Anthropology." *Renaissance Eloquence*, ed. James J. Murphy. Berkeley: University of California Press, 1983.
- VALLA, Lorenzo. *De vero falsoque bono*. Critical editon by M. Lorch. Bari: Adriatica, 1970.
- . *On Pleasure*. Tr. A.K. Hieatt and M. Lorch. New York: Abaris Books, 1977.
- WERTHEIMER, Max. *Productive Thinking*. New York: Harper and Row, 1959.

Rassegna alfieriana (1982–1984)

Bianca Maria Da Rif

PARTE PRIMA

L'andamento irregolare della fortuna alfieriana, per quanto concerne la critica romantica e ottocentesca, rilevato nelle rassegne precedenti,¹ sembra essersi ora stabilizzato in una dimensione accentratrice di interessi non marginali né superficiali. Parametro fondamentale della fortuna arrisa in questi ultimi anni all'Alfieri è infatti costituito inequivocabilmente dall'attenzione filologica e critica sollecitata dall'edizione, a cura del Centro Nazionale astese, dell'*Opera omnia*, affiancata, e ne va rilevata l'importanza, dalla ripresa della pubblicazione della rivista *Annali alfieriani*.

Hanno visto la luce infatti, nel periodo considerato, le edizioni critiche del *Saul*, degli *Appunti di lingua e letterari*, delle *Traduzioni*—nei due volumi dell'*Eneide* e di *Terenzio*—e del terzo volume degli *Scritti politici e morali*, oltre alle riedizioni di numerose altre opere in veste commentata.

L'interesse della critica non si appunta solo però sulle opere maggiori, o quanto meno ritenute tali, ma cura di approfondire aspetti collaterali con contributi che, sovente, si estendono al di là dello spunto iniziale, e dell'Alfieri e della sua produzione letteraria restituiscono preziosi risvolti utili a ricomporre il complesso quadro della sua personalità.

Nel corso della presente rassegna si segue il criterio, già collaudato, di esporre, in primo luogo, i risultati delle pubblicazioni curate dal Centro Nazionale, seguiti dalle notizie sull'edizione di piccole opere o di frammenti di testi, completate dalla menzione delle riedizioni.

Nel settore dedicato alla critica, così frequentato e vario per gli argomenti affrontati, si dà il resoconto dei contributi di maggior rilevanza, raggruppandoli attorno a nuclei tematici rapportati—ove sia possibile—all'ordine cronologico di pubblicazione dei saggi.

Angelo Fabrizi cura, con chiarezza e precisione, la "Nota" al testo,

il testo critico e il corredo critico che accompagna la versificazione, nell'edizione critica del *Saul* (69), frutto di un'assidua collaborazione con Carmine Jannaco, al quale spetta la trascrizione e la cura delle prime tre fasi (idea, stesura, versificazione) e nel cui ricordo si apre la pubblicazione di questo capolavoro alfieriano nel secondo centenario della sua composizione. Con la medesima attenzione dedicata anche a quei particolari che, pur esulando da un discorso puramente filologico, convergono a ricostruire nei dettagli l'iter compositivo del *Saul*, il Fabrizi ne illustra le fasi redazionali, scandite in sei momenti basilari (pervenutici integralmente all'infuori di parte del quinto, ossia delle penultime bozze di stampa) che, nell'ordinamento interno di questo XIV volume dell'edizione astese, risultano così disposte: testo della tragedia secondo l'edizione Didot, idea, stesura e versificazione, versificazione ed ultime varianti.

Nel manoscritto Laurenziano Alfieri 26², a c. 77^r la data "Roma 30 Marzo 1782," anteposta all'idea, attesta che il disegno del *Saul* prese consistenza appunto in quel mese, come confermeranno poi sia la prima redazione della *Vita* che quella finale e il *Rendimento di conti*. La carta 78, recante nel verso l'elenco dei personaggi, —inserita per sbaglio nella rilegatura dopo l'idea e prima della stesura— contiene l'indicazione di due figure che in seguito Alfieri non riterrà opportuno utilizzare *tout-court*: quelle della Pitonissa e dell'Ombra di Samuel. Quest'ultima comparirà, mirabilmente rielaborata, nelle deliranti allucinazioni di Saul (a.V, sc. III) nella stesura (rapidamente completata dal 2 all'8 aprile 1782), mentre nell'idea ancora Saul chiamava la maga, esigendo da lei che gli evocasse l'ombra di Samuel, secondo gli antichi patti.

Con puntuali raffronti fra idea e versificazione (compiuta a Roma dal 3 al 30 luglio 1782) il Fabrizi illustra le modificazioni via via apportate dall'Alfieri in relazione non solo all'ordito della materia, ma anche alla ricerca lessicale mirante a rifinire letterariamente il dettato tragico, da cui risulteranno in veste definitiva 240 versi, nell'attuale edizione segnalati in corsivo. In questa fase di lavoro (attestata nel manoscritto Laurenziano Alfieri 28² alle cc. 91^r–121^v), Alfieri effettua due tipi di interventi: il primo, contemporaneo o di poco posteriore alla verseggiatura, è costituito da una serie di correzioni a penna, il secondo (indicato con VA nell'apparato critico) a versificazione ultimata, è a lapis e, per la sua importanza, "si configura

come una vera e propria revisione" (p. 18). Essa viene operata con segni convenzionali di disapprovazione: le soprallineature, la cui lettura, con il passar del tempo, risulta vieppiù difficile per l'evanescenza del tratto in matita e il conseguente problema di discernere il calco dall'originale. Il *Saul* risulterà l'ultima delle tragedie alfieriane ad essere così rivisitata dato che, nelle seguenti, il momento della correzione coinciderà con quello della versificazione.

Una successiva fase redazionale, in cui altri 286 versi assumono forma definitiva, è conservata alle cc. 160–214 del manoscritto Laurenziano Alfieri 29², dettata a Martinsbourg nel 1786 al nuovo segretario Gaetano Polidori. Di essa il Fabrizi indica, scena per scena, le modifiche effettuate (nel corredo critico distingue con P la copia Polidori, con P II lez. le correzioni fatte apportare dallo stesso copista e con PA gli esigui interventi autografi dell'autore), menziona inoltre le varianti introdotte dal Polidori rispetto al testo della versificazione, per le quali avanza, attendibile, l'ipotesi che siano da imputare a dettatura. Alla medesima causa risalgono le discrepanze di ordine grafico che si rilevano nella copia ora alla Biblioteca del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti (cartella 4, busta 6), (riportate alle pp. 30–31 della "Nota"), di mano sempre del Polidori, di poco successiva a quella Laurenziana. Fu quest'ultima a fornire il testo per l'edizione Didot, pubblicata a Parigi nel 1789 accresciuta di 54 versi e caratterizzata da altre varianti frutto di un'ulteriore tormentata elaborazione condotta sulle bozze e che si estese poi, a stampa ultimata, ad altre correzioni apportate mediante l'aggiunta di tre cartolini (contrassegnati in apparato D cart.). A conclusione il Fabrizi illustra il sistema di emendamenti operati in ordine alle modalità grafiche alfieriane e segnala altri interventi riguardanti singoli punti in cui, per stanchezza, aveva fallito l'acribia corretttrice del tragediografo, suggerendo infine di recuperare, per una corretta lettura dell'apparato, gli avvertimenti indicati da Jannaco nell'*Introduzione* generale all'edizione critica di tutte le tragedie.²

Edito nel 1983, il XXXIX volume dell'edizione nazionale dell'opera alfieriana *Appunti di lingua e letterari, con un'Appendice di aggiunte ai volumi pubblicati* è distinto, come già si apprende dal titolo, in due parti autonome, ciascuna delle quali curata da due diversi studiosi; segnatamente Gian Luigi Beccaria si è occupato del primo settore, Marco Sterpos del secondo (113).

Dal resoconto offerto dal curatore nella "Prefazione" agli *Appunti di lingua* il lettore è edotto di un risvolto particolarmente interessante della formazione linguistica di Alfieri, che risale alla fase in cui il suo cocente desiderio di "spiemontizzarsi" e di "sfrancesizzarsi" (rispondente peraltro ad un diffuso clima filoflorentino, dal quale non è immune—ricorda Beccaria citando Fubini³—neppure il Baretti "contraddittoriamente alla sua posizione di critico del toscano" (p. 11), lo indusse, nel 1776, a lasciare Torino alla volta della Toscana, per apprenderne la lingua sublime, la sola che potesse consentirgli di differenziarsi dagli scrittori e dai letterati periferici. Ancora una volta è la *Vita* a testimoniare la sofferenza, l'umiltà, la perseveranza e la fatica con cui Alfieri cercò di colmare le proprie lacune linguistiche, imputabili essenzialmente all'educazione per tradizione impartita a lui, come del resto a "tutti i nobili piemontesi del Settecento" (p. 21), in francese. Di questa lingua però, sottolinea Beccaria, l'Alfieri dimostra di avere "una conoscenza imperfetta, o meglio pratica e anarchica . . . soprattutto per quanto concerne l'ortografia" (p. 22). Negli *Appunti* infatti il francese è utilizzato come una sorta di metalinguaggio, che serve per spiegare termini toscani e per formulare delle definizioni, più che per fornire una corrispondente traduzione di vocaboli, come avviene in un dizionario bilingue di cui il quaderno alfieriano non ha affatto l'aspetto. Redatta invece per uso colloquiale e privato, questa raccolta lessicale è articolata in varie parti, il cui nucleo primario è da vedersi in due settori rispettivamente intitolati "Modi francesi e toscani"; "Modi piemontesi e toscani," preceduti da una rassegna di "Frase, o modi di dire poetici, o giri di lingua" e da "Francesismi del Boccaccio. Gior.^a IV. nov. I^a. pag. 273," e conclusi da un piccolo elenco di "Belle parole che non hanno corrispettive né in Fr. né in P.," limitato a soli 4 vocaboli.

A siffatto assemblaggio di termini non presiede né un uso sistematico dei dizionari (ma quello del Vocabolario della Crusca si evince chiaramente a proposito di "antiquati plurali neutri del tipo fr[ancese]—it[aliano] 319 le *filaccica*, piem[ontese]—it[aliano] 43 le *donora*" (p. 14), che non è probabile siano desumibili dalla parlata viva), né una griglia di motivi riportabili alle letture di autori trecenteschi che l'Alfieri andava completando nel 1778. Essa comprende invece un elenco di vocaboli tratti dalla conversazione fiorentina quotidiana, come ebbe ad annotare, per diretta confidenza di Alfieri,

Prospero Balbo nella sua trascrizione del manoscritto degli *Appunti*, leggibile ora nell'edizione fornita dal Cibrario. Vocabolario dunque d'uso domestico, nel cui ambito semantico l'editore individua delle zone d'interesse, le raggruppa in categorie (riguardanti ad esempio arnesi e oggetti domestici o gli ambienti contadino, rurale, artigianale, commerciale, medico e così via), all'interno delle quali, pur nell'ordine casuale di disposizione, i vocaboli sono assemblati in base ad una radice comune, o per analogie foniche o semantiche, o ancora per sinonimia o per opposizione. Quanto poi al dialetto piemontese, viene usato negli *Appunti*—come già si è notato a proposito del francese—per sopperire alle lacune del toscano, oppure in relazione a chiarimenti di termini francesi, dal momento che “nel toscano sta la ‘partenza’ mentale del vocabolarietto, e non nel fr[ancese] o nel piem[ontese]” (p. 18).

La prima trascrizione di questo documento, compiuta da Prospero Balbo sul testo dell'autografo nel 1802, fu utilizzata da Luigi Cibrario nella sua edizione intitolata *Voci e Modi toscani raccolti da Vittorio Alfieri con le corrispondenze de' medesimi in lingua francese ed in dialetto piemontese*, Torino, Per l'Alliana. A spese di P.G. Pic—Librajo della R. Accademia delle Scienze, 1827 (dall' editore siglato C). Pubblicato poi nel 1886 dal nipote di Massimo D'Azeglio in margine ai suoi *Studi di un ignorante sul dialetto piemontese*, Torino, questo quaderno conobbe un'edizione corretta, condotta finalmente sull'autografo, solo negli *Appunti di lingua e traduzione prime, documenti inediti o rari*, Torino, 1946, a cura di Carmine Jannaco (siglato J). Rilevate le mende e le inesattezze delle precedenti edizioni, Beccaria fornisce la descrizione della copia degli *Appunti di lingua* esemplata dal segretario di Alfieri Francesco Tassi e conservata a Montpellier, Bibl. Municipale, Ms. 61.9.12, che contrassegna M,⁴ oltre a quella del manoscritto autografo, un quadernetto cartonato dalla copertina verde penicillina, contenuto nella miscellanea Alfieri 10 della Biblioteca Laurenziana. Nei confronti dell'edizione di quest'opera, data l'eccezionalità della sua conformazione, lo studioso adotta criteri improntati ad una metodologia strettamente conservativa e rispettosa dell'originale, da cui non deroga neppure per uniformare l'uso delle maiuscole alle consuetudini grafiche moderne. Le norme seguite da Alfieri nell'accentazione dei termini francesi sono quanto mai aleatorie ed arbitrarie. Di fronte a tali

oscillazioni ancora una volta Beccaria conferma il criterio conservativo. Interviene solo nei casi sporadici in cui l'accento, pur essendo segnalato, è indecifrabile, e si adegua allora alla norma alfieriana più seguita. Ugualmente segnala, per i modi piemontesi, le oscillazioni grafiche ed accentative, delle quali dà un dettagliato resoconto analitico e indica particolareggiatamente le norme adottate. Un'ultima nota riguarda la pubblicazione, in "Appendice," dalla carta 176^r del Ms. Alfieri 3 della Biblioteca Laurenziana, del *Vocabolarietto satirico*, qui accostato agli altri testi per analogie tematiche e strutturali, dal momento che è costituito da un triplice elenco di lemmi ripartito in "Nomi propri," "Sinonimi" ed "Epitteti" (sic) (limitato alle sole lettere A e B) che sintetizza, in lapidarie ed argute parole, giudizi satirici su vari aspetti della vita.

La seconda parte del volume è curata da Marco Sterpos e si articola in tre differenti sezioni: la prima è dedicata agli "Appunti letterari," le altre due: "Aggiunte alla *Vita*" e "Aggiunte alle Tragedie" sono comprese sotto il comune denominatore di "Appendice." Gli *Appunti letterari*, qui editi dalle carte conclusive del manoscritto Laur. Alfieri 3, sono scritti, anche brevissimi "che hanno per argomento la vita o l'opera di altri poeti" (p. 55). Fra essi lo studioso ne analizza quattro,⁵ sulla base dell'appartenenza allo stesso manoscritto oltre al fatto "di essere tutti dedicati ad altrettanti capolavori consacrati del genere pastorale, eroicomico ed epico" (p. 55). Attinenti al primo faticoso apprendistato letterario di Alfieri questi testi, dall'esame linguistico avallato da considerazioni di altro tipo, sono fatti risalire dallo studioso al periodo estate-autunno 1775. Non privo di obiettività e sicurezza di giudizio è il negativo commento che Alfieri formula nei confronti dell'*Aminta*, sottoposta al vaglio dei parametri fondamentali dell'azione tragica: la rappresentabilità ed il vigore drammatico. A non godere ancora delle sue simpatie di irriducibile censore sta la favola pastorale in generale, per propria costituzione insipida via di mezzo—ed in quanto tale intollerabile per l'intransigenza alfieriana—fra tragedia e dramma. L'inutilità dei personaggi secondari, la mancanza di verisimiglianza e di naturalezza, sono le componenti negative che egli, nella favola pastorale del Tasso, riscontra e biasima: chiaro indizio dell'esistenza *in nuce* di linee metodologiche confluenti nella poetica che darà i suoi primi frutti nel *Filippo* e nel *Polinice*. Con analogo rigore di giudizio

Alfieri esamina la *Gerusalemme*, non senza a volte una punta di ironia, sottolineando, nel corso dell'opera, la stranezza, l'artificiosità e la scarsa credibilità di alcuni episodi, giudizio che peraltro non sminuisce un sostanziale apprezzamento del poema epico nella sua globalità.

Gli altri due appunti conservati nello stesso manoscritto Laurenziano riguardano la *Secchia rapita* del Tassoni, non apprezzata in quanto non appartiene né al genere comico né a quello eroico, e l'*Orlando furioso*, il cui commento bruscamente si arresta all'altezza del quarto canto, quasi Alfieri avesse "avvertito d'un tratto un invincibile fastidio per questo tipo di lavori" (p. 61).

A conclusione degli *Appunti letterari* Sterpos pubblica, dal manoscritto Laurenziano Alfieri 13, le *Memorie per le vite de' 4 Poeti*, chiaramente rimaste all'iniziale stadio di abbozzo, e limitate alla sola biografia del Tasso, e dal manoscritto della Bibliothèque Municipale di Montpellier 61.9.9 un testo inedito, intitolato *Viaggio del Poeta*, schematica nota degli argomenti di tutti i canti dell'*Inferno* e dei primi otto del *Purgatorio*, la cui importanza non è da ricercarsi in motivazioni stilistiche o contenutistiche, ma nel fatto che essa fornisce un'ennesima prova della paziente dedizione con cui Alfieri andava studiando ed appuntando le opere dei maggiori esponenti della letteratura italiana. Si è già anticipato che l' "Appendice" con cui si conclude la terza parte del volume raccoglie, con il titolo "Aggiunte ai volume pubblicati," in due sezioni distinti: "Aggiunte alla *Vita*" e "Aggiunte alle Tragedie," "un consistente numero di scritti che possono considerarsi un complemento alle edizioni critiche precedenti" (p. 83). Nel primo settore: "Aggiunte alla *Vita*" è ora possibile leggere parecchi documenti che, per il loro contenuto e per essere tutt'ora inediti, rivestono non poca importanza (pur nel difforme valore delle notizie arretrate) nell'integrare e completare il composito mosaico della biografia alfieriana. Sono, in gran parte, testi autografi, redazioni di scritti afferenti nelle appendici alla *Vita*, ed ancora testimonianze di autori coevi, che apportano nuovi contributi nell'ambito della stessa linea d'indagine.

Il primo documento pubblicato nelle "Aggiunte alla *Vita*" è la redazione inedita delle *Colascionate*, desunta dal manoscritto autografo Alfieri 3 della Biblioteca Laurenziana, testimone di una lezione diversa da quella accolta nella II redazione della *Vita* che segue il testo del

Ms. Laur. Alf. 24, come "Appendice II" all'"Epoca III." Si possono citare poi, oltre al capitolo "Cettra che a mormorar," dall'autografo Alfieri 3, varie redazioni delle epigrafi composte dall'astigiano per se stesso, per la contessa D'Albany e per Francesco Gori Gandellini, per le quali la datazione proposta nella *Vita* va integrata con quelle dedotte e sostenute dallo studioso sulla base delle testimonianze dei manoscritti inediti. Per ultima è pubblicata la "Lettera dell'Abate di Caluso alla Contessa D'Albany col racconto della morte dell'Alfieri" nelle due successive redazioni che presentano lezioni fra loro diverse e diverse pure dalla forma definitiva che si legge nella *Vita*, alle quali va aggiunta la "Narrazione abbreviata della morte dell'Alfieri," sempre autografa del Caluso: una sorta di breve riassunto, tormentato dalle varianti, tanto da presentare notevoli difficoltà di lettura, che, in mezza pagina, concentra le tre precedentemente dedicate all'argomento. Interessante a questo proposito è la sintetica relazione della D'Albany sulla morte di Alfieri, formulata allo scopo di fornire all'Abate una traccia che gli servisse alla stesura dell'ultima nota biografica da apporre a suggello della *Vita*. Quest'incarico il Caluso portò a termine rielaborando con eleganza d'eloquio e decoro formale le scarse notizie della relazione, ampliando la narrazione con sapienti aggiunte e non meno calibrati interventi personali, che Sterpos non manca di evidenziare come esempio della prudente cautela e dell'accorta diplomazia del dottissimo letterato.

La sezione successiva, relativa ai documenti autobiografici, si presenta ricca di curiosità. Si apre, grazie ad essi, una pagina sulla meticolosa precisione dell'astigiano nel redigere note, resoconti e bilanci della sua situazione economica. Di rendite, entrate e spese dal 1785 al 1792 rimangono gli appunti, annotati in un quadernetto di 24 pagine dal titolo "Spese del viaggio da Londra a Siena," titolo peraltro restrittivo rispetto al contenuto che si riferisce anche ad altri viaggi e ad altri contesti. Sono frammenti, brevi *flashes* sulle piccole cose di vita vissuta, che possono apportare, se inseriti e valutati in un giusto contesto, informazioni non del tutto superficiali: così non sono da classificare solo fra gli aneddoti le note sull'episodio del trasferimento dei quattordici cavalli dall'Inghilterra all'Italia, o quelle relative al "Viaggio a Colmar da Siena," o il preventivo dell'itinerario da seguire nel "Viaggio da Pisa a Colmar con la carovana" e il rendiconto infine dell'"Itinerario con note di spese dei viaggi del

1792 in Francia, Fiandra, Germania, Italia.”

Altri fascicoletti editi da Sterpos stanno a testimoniare momenti strettamente privati, quali il “Libro in cui saranno specificate tutte le spese per metter su casa in Parigi” (nel 1787–88 in rue de Montparnasse), o il successivo “Elenco di spese varie” dello stesso torno di tempo e le note degli effetti lasciati all’Hotel de Pons a Parigi, a causa della precipitosa partenza del 18 agosto 1792, o domestici, come il “Biglietto a proposito del cane Achille.” Ed altri spunti ancora offrono ai biografi questi meticolosi appunti, che non è possibile sintetizzare in categorie generali. Basti qui far menzione delle più rappresentative, etichettabili in: documenti ufficiali, come le carte di passaporto per sé, la contessa D’Albany e per i tre servi per l’Inghilterra; semiufficiali, scritture private e contratti. Merita anche attenzione un elenco autografo dei destinatari dei volumi dati in omaggio dall’astigiano, per l’importanza che esso ha nella storia della diffusione e della circolazione delle opere alfieriane, ed ancor più per la rete dei rapporti intrattenuti dal poeta in ambito letterario, ecclesiastico e nobiliare.

L’ultima parte infine del volume: “Aggiunte alle Tragedie” è dedicata ad un nucleo di scritti, peraltro di non cospicua entità, che “pur avendo qualche attinenza con le varie tragedie, non sono stati inseriti nelle rispettive edizioni critiche” (p. 83). Nonostante la pubblicazione di questo manipolo di testi marginali sia sintomaticamente allusiva alla volontà di esperire i massimi livelli di completezza editoriale (altre “Aggiunte” sono programmate per le *Rime* e per gli *Scritti politici e morali*), lo Sterpos non nasconde l’impossibilità di raggiungere tale obiettivo per un autore della statura di Alfieri. Ecco dunque testi sconosciuti affiancarsi a quelli già noti, con il relativo bagaglio di notizie, curiosità più o meno rilevanti. Rammentiamo qui solo le osservazioni inviate a completamento di un saggio di traduzione della scena I, atto I del *Filippo*, da Alfieri alla D’Albany, “per correggere una precedente traduzione di quest’ultima e per offrire alla contessa un modello atto a guidarla nel suo esercizio” (p. 110) (testo che Sterpos dimostra appartenere agli inizi dell’anno 1783), i versi errati della *Virginia*, per sciatteria dell’editore senese Pazzini Carli rimasti tali in un unico esemplare del primo volume dell’edizione delle tragedie, e ancora un breve scritto che reca le tracce di quello che lo studioso ipotizza essere il nucleo, o quanto

meno l'idea, di una tragedia imperniata sulle vicende di Giovanna Gray, ulteriore testimonianza del vivo interesse dell'astigiano per i fatti della storia inglese.

Nel 1983 vede la luce anche il XXXVII volume dell'*opera omnia* alfieriana (115). Secondo, nell'ordine stabilito dal consiglio direttivo per il progetto delle traduzioni, è il primo di questo settore ad essere pubblicato, affidato alle cure di Mariarosa Masoero e di Claudio Sensi.⁶ Contiene l'edizione critica della traduzione dell'*Eneide*, lavoro che, in una prima prova, impegnò l'Alfieri dal 15 giugno 1790 al 15 maggio 1793, come si apprende dalle numerose annotazioni autografe apposte nel manoscritto Laur. Alf. 37 (dai curatori siglato L¹⁶).

È quindi la stesura più antica di cui resta documentazione; rimane infatti, di questo torno di tempo, un solo frammento di 36 versi di traduzione del libro X, datato 1792, contenuto nel manoscritto 61.2 della Bibliothèque Municipale di Montpellier (siglato M⁸). Di una seconda traduzione autografa di tutta l'*Eneide*, completata tra il 26 settembre 1793 e il 10 agosto 1795, è testimone il Ms. Laur. Alf. 36 (siglato L¹⁵), che conserva un testo affine a quello del manoscritto base, utilizzato dai curatori e contrassegnato Ma⁴. È quest'ultima, una copia non autografa, bensì di mano del segretario Francesco Tassi, preparata per la stampa, con correzioni però di errori meccanici e introduzione di rare varianti apportate dallo stesso Alfieri, ora alla Bibliothèque Municipale di Montpellier, con segnatura Ms. 59. VIII. 1-2. Di scarsa importanza la copia M⁵ (della stessa biblioteca, segnata Réserve 225) che si limita a fornire un testo analogo a quello di Ma⁴, ma senza le definitive correzioni e le revisioni alle quali fu invece sottoposto Ma⁴.

Queste le notizie fondamentali fornite nel paragrafo della "Prefazione" dedicato alla descrizione dei manoscritti ed alla costituzione del testo, mentre è rinviata all'"Introduzione" generale, che correrà il primo volume, la segnalazione dettagliata delle "precedenti edizioni a stampa . . . basate unicamente, non sempre in modo attendibile, su Ma⁴" (p. XV). Nell'illustrazione poi dell'apparato critico si definisce il metodo, che consiste nel registrare le singole varianti verso per verso. Di grande utilità si dimostra, a questo proposito, la casistica di esempi chiaramente impostata (anche al punto di vista tipografico) per esporre le formule convenzionali adottate, di cui si

riporta, in questa sede, solo qualche esempio. Sono parole chiave del tipo: *in interlinea su; in interlinea su . . . a sua volta in interlinea su; nel rigo e poi . . . in interlinea; segue . . . e poi . . . in interlinea; rifatti a piè pagina su*, che non solo segnalano vari tipi di aggiunte e di varianti, ma indicano anche l'ordine e la successione diacronica delle varie stesure. Altre indicazioni sono per sé eloquentemente allusive ad interventi di carattere grafico, come ad esempio: *cassato, sotto-lineato, sott. tratt.*, mentre con l'espressione *lettura incerta* termina la serie di queste esemplificazioni di indubbia efficacia pratica.

Completano l'edizione le segnalazioni in "Appendice" degli interventi e delle annotazioni autografe sul testo latino in L¹⁶ e in L¹⁵ e di altri tipi di interventi, quali i versi segnati in M⁴ (Montpellier 59. VIII. 1-2) e i capoversi non rientrati e rientrati in M⁵.

L'ordinamento interno del terzo volume degli *Scritti politici e morali*, edito nel 1984 a cura di Clemente Mazzotta (quinto però nell'ordine del piano programmatico dell'edizione nazionale), che raccoglie la produzione "satirica" dell'Alfieri, si articola in tre sezioni, dedicate rispettivamente all'edizione critica dell'*Esquisse du Jugement Universel* e delle *Lettres à un Sansgaignon* la prima, la seconda a quella della *Satire*, la terza al *Misogallo* (202). Nell'"Introduzione" all'*Esquisse* lo studioso si sofferma a puntualizzare l'occasione che fornì al nobile *dandy* settecentesco, 'illuminato' dai recenti viaggi, il destro di cimentarsi in composizioni satiriche, agevolato in questo dalla sua inclinazione naturale "all'appiccicare il ridicolo sì alle cose che alle persone" (p. XII). Una parte soltanto di siffatte prove legate alla *Société des Sansgaignon* è giunta a noi, documentata nell'autografo Laurenziano Alfieri 5, testimone unico, forse, delle più importanti *pièces* satiriche, composte, come dimostra il Mazzotta, fra il dicembre 1773 e la seconda metà dell'anno seguente, e lette, nel formale rispetto dell'anonimato, nel corso delle esclusive riunioni di piazza San Carlo: l'*Esquisse du Jugement* e le due lettere in francese, "che si fingono indirizzate a un membro effettivo della società dagli aspiranti soci Modeste Simplicien e Véridique Impartial" (p. XIII). L'attenzione dell'editore si focalizza sulla lingua usata dall'Alfieri nell'*Esquisse*—dialogo tra lucianesco e volteriano—lontano nel tempo, ma già venato di prodromi, di implicazioni linguistiche e contenutistiche, e di cifre stilistiche che saranno formula e connotazione specifica di "quel singolare impasto di torbidi

umori atrabiliari”⁷ che è il *Misogallo*.

Del solo testimone laurenziano (l’assetto del quale niente accerta sia conforme, nell’ordine in cui ci è pervenuto, alla volontà dell’autore) il Mazzotta fornisce la descrizione (da valutarsi infatti come *descriptae* dall’unico autografo le stampe: pietroburghese del 1912 e napoletana del 1914); illustra poi le modalità di edizione, che, in questo caso, si limitano alla “fedele riproduzione interpretativa dei testi” (p. XVIII), ed offre chiarimenti relativi ai criteri adottati nella confezione dei due settori in cui è distinto l’apparato critico: uno adibito alle varianti del manoscritto, l’altro alle lezioni rifiutate o modificate nel corso della revisione editoriale.

Maggiori difficoltà invece sono state affrontate nella trascrizione del francese, chiaramente, per Alfieri, lingua acquisita, di conversazione familiare, appresa oralmente e senza l’aiuto di grammatiche, lingua che pertanto, nello scritto, si traduce in vistose incertezze ortografiche ed accentative. A questo proposito—come già Sterpos per l’edizione degli *Appunti di lingua e letterari*—Mazzotta ritiene opportuno “orientarsi verso una prudente formula conservativa” (p. CXXI) riducendo gli interventi ai casi indispensabili, elencati puntualmente nel capitolo dedicato ai criteri di trascrizione (pp. CXX–CXXVIII).

Dando sfogo al suo temperamento graffiante, Alfieri si cimentò, sulla scia delle letture di Persio e Giovenale, appassionatamente frequentati nel periodo senese (1777), in altre tematiche satiriche e, segnatamente, in quella pariniana del cicisbeismo, intitolando *Nobili, e Galanteismo* la sua prima prova in capitoli ternari, prova rivelatasi peraltro subito tanto deludente da indurlo a rinunciare al primitivo progetto, il cui piano programmatico, annotato sui fogli di guardia della sua edizione dei due poeti latini: l’attuale Laur. Alfieri post. 9, si estendeva a comprendere ben dodici tracce di temi. Il lavoro delle *Satire*, ripreso con il *Cavalier Servente Veterano*, nel castello alsaziano di Martinsbourg, dopo essere stato disatteso per nove anni, soppiantato dalle tragedie, acquisita forma e spessore in concomitanza di rinnovati interessi del poeta per una tematica implicante un progetto destinato, per gli eventi sopravvenuti e per suo manifesto desiderio, ad assumere aspetto definitivo solo dopo la sua morte.

Rinunciando infatti alla pubblicazione delle sue ultime opere (*Misogallo* compreso), delegava nelle *Ultime volontà . . . esposte e rac-*

comandate, alla contessa D'Albany, il compito di stampare, a sua discrezione, il testo delle *Satire*, la cui lettura aveva accuratamente celata ai contemporanei, all'infuori, sembra, della Stolberg, del Caluso (ma non prima del 1802) e di François Xavier Fabre che, dal 1804 al 1806, collaborerà, con la D'Albany, alla cura dell'*editio princeps* stampata a Firenze, da Guglielmo Piatti, con la falsa data Londra 1804.

Della complessa gestazione delle *Satire*, che vede Alfieri impegnato prima a Parigi e poi ancora a Firenze, per un lungo arco di tempo (superato solo da quello richiesto per la composizione delle *Rime*), sull'onda di un risentito atteggiamento anti-illuministico e di un vieppiù "cupo livore misogallico" (p. XXII)—riflesso di una poetica del genere satirico che trova una sorta di assetto teorico nel terzo libro del trattato *Del Principe e delle lettere*—il Mazzotta illustra, nell'"Introduzione," la storia delle fasi compositive, scandita da riprese, correzioni, intensi interventi rielaborativi, di cui restano documentate le tracce nelle copie di servizio. Del tutto diverse dal piano originale, le *Satire* furono ritrascritte, nel loro assetto definitivo, in bella copia, nell'attuale Laur. Alfieri 20 (siglato A), da cui il poeta stesso fece esemplare, nel timore che l'opera venisse distrutta o requisita dagli "abborriti schiavi-cannibali" d'oltralpe (p. XXIV), tre copie idiografe, ora conservate alla Bibliothèque Municipale di Montpellier con segnatura 59.VI. BI, 59 VI. BII, 59. VI. C, rispettivamente siglate dal Mazzotta BI, BII e C.

Fornita la descrizione dei dodici manoscritti che, alla luce della *recensio*, si sono dimostrati utili alla ricostruzione del testo critico, e menzionata l'esistenza di numerosissime stampe—ma solo per segnalarne la mancanza di ogni valore ecdotico (l'unica infatti ad essere citata è la *princeps* che ricalca la lezione dell'idiografo BII)⁸—Mazzotta ripercorre, con vera acribia filologica, la fitta trama di date e sigle apposte, come di consueto, da Alfieri nelle sue carte, per dare innanzitutto un'attendibile seriazione alle *Satire* e procedere poi, con sicurezza, nell'identificazione della volontà ultima dell'autore. A questa operazione si frappongono invece non pochi ostacoli, costituiti proprio da quel labirinto di reiterati interventi operati dall'Alfieri in tempi diversi, ma senza soluzione di continuità, personalmente, o attraverso schede di *errata corrige*, oltre alla corriva acquiescenza alla convinzione, e della superiorità di A sugli altri manoscritti,

e della equivalenza di A alla *vulgata*, ipotesi quest'ultima avallata dall'*auctoritas* di Carducci e di Rodolfo Renier.⁹ Sfatata la pregiudiziale equazione, già messa in forse dalle segnalazioni del Mazzatinti e dai primi sondaggi di Branca,¹⁰ il moderno editore indica che la via corretta per la ricostruzione critica del testo non va ricercata "in A e neppure nelle stampe, ma nei tre idiografi" (p. XXXV). Segnatamente in C si deve identificare il codice depositario dell'*ultima lectio* alfieriana, affermazione alla quale lo studioso perviene con l'attenta e precisa valutazione crociata dei tre documenti montpellieriani, non senza scartare l'esame anche di apporti che, a prima vista, potrebbero sembrare parziali, come quelli appartenenti ai "primitissimi acerbi tentativi di realizzazione" (p. XXXIII), a primi comiciamenti, a versi spicciolati o a sporadici abbozzi prosastici. Di tale non semplice *iter* ricostruttivo si ha puntuale documentazione nelle fasce in cui è articolato l'apparato critico, nella prima delle quali confluiscono "le varianti, le correzioni e le annotazioni riscontrate nelle varie copie," nella seconda, in corpo minore, "i rari *lapsus* d'autore, le frequenti innovazioni spurie del copista e, contraddistinte da un punto interrogativo, le quattro lezioni dubbie di C" (p. XLVII), procedura peraltro ulteriormente chiarita nell'utilissimo capitolo "Gli apparati e le appendici" (pp. CXXXV-CXXXIX), in cui sono incluse pure due tavole riassuntive, l'una, dei segni convenzionali adottati per riprodurre "le particolarità interne dei singoli codici" (p. CXXXVII), l'altra delle abbreviazioni delle glosse editoriali ricorrenti con maggior frequenza. Per le *Satire* non resta che da segnalare ancora il regesto delle cronologia dei testi (pp. CXL-CXLIII), completato da una "Concordanza dell'ordinamento delle *Satire*" e l'"Appendice" nella quale, con lo stesso criterio adottato per il *Misogallo*, sono pubblicati tutti quei componimenti che si rivelano "irriducibili all'apparato genetico" o che sono "troppo elaborati al loro interno" (p. CXXXVIII).

Nella terza sezione del volume degli *Scritti politici e morali*, comprendente il *Misogallo*, Mazzotta si sofferma, con la precisione che gli è usuale, a sottoporre a revisione, nel paragrafo "Cronaca della composizione," le opinioni espresse dal Renier, che faceva risalire al gennaio 1793 l'idea prima di una raccolta, organicamente disposta, dei componimenti misogallici sino ad allora allo stato fluido, e puntualizza diacronicamente, a partire dal 1789 le tappe dell'evoluzione e dell'accrescimento progressivo dell'acido prosimetro. Questi i mo-

menti fondamentali: nella seconda metà del 1795 Alfieri esemplò la copia autografa, ora Montpellier 61.1 (siglata A), in cui già prendeva forma un primo assetto dell'opera, in prosa e in versi; nel 1796, dal 9 giugno al 3 agosto, completò una seconda copia di servizio; l'attuale Laurenziano Alf. 22 (siglato B), continuamente sottoposto a revisione e ad ampliamento, sino alla decisione irrevocabile, presa nel 1798, con la quale rinunciava ad incrementare ulteriormente questo suo libello, espressione di odio concentrato contro i francesi. Motivato dalle medesime cause che lo indussero a commissionare le copie idiografe delle *Satire*, con l'intenzione poi—mai peraltro realizzata in concreto—di depositare il *Misogallo* “in mani illibate, ed amiche dell'Autore e del Vero” (p. LI), l'Alfieri, rifuggendo, per lo specifico del testo, dall'affidarlo alle stampe, ne fece trascrivere otto esemplari calligrafici, siglandoli con lettere dell'alfabeto¹¹ e riconoscendo ciascuno di essi. Per reagire però alla notizia infausta della stampa, effettuata a Parigi, contro la sua volontà nel 1799 da Giovanni Claudio Molini, delle *Rime*, dell'*Etruria vendicata*, dei trattati *Del Principe e delle lettere* e *Della Tirannide*, Alfieri fece pubblicare, anonima, un'antologia ridotta di testi misogallici, intitolata *Contravveleno Poetico per la Pestilenza corrente*, che, annota in una lettera al Caluso del 3 e 4 febbraio 1800, è tale “da non poter piacere se non a quelli che non han preso il veleno prima” (p. LIII).

Ma, a differenza delle *Satire*, fece circolare estratti ed anche esemplari completi del *Misogallo* fra gli amici più fidati, nondimeno apponendo loro curiose clausole restrittive sia per la durata del prestito, sia per un'eventuale diffusione del libello in un'ulteriore cerchia di amicizie. La prima stampa, invece, del *pamphlet* vide la luce—proprio grazie alle cure ed alle precauzioni con cui Alfieri conservò presso di sé, a Firenze, nel palazzo Gianfigliuzzi, tutti gli originali—soltanto nel 1814, con la falsa data Londra 1799, parecchi anni cioè dopo la sua morte.¹²

Presentando i risultati dell'indagine per la ricostruzione del testo, Mazzotta distingue i documenti con apporti misogallici in quattro settori: il primo raggruppa carte di appunti, minute e versi alla spicciolata, il secondo “antichi e distinti collettori dei materiali poetici . . . e prosastici . . . e i depositari di trascrizioni occasionali” (p. LXXXIX), il terzo i testimoni delle tre fasi compositive, il quarto la stampa *cp* (*Contravveleno Poetico*) ed il manoscritto conservato

ad Asti, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, cart. 3, contrassegnato a, seriori rispetto all'intera serie siglata.

Il censimento dei testimoni, a fronte dei quattro codici presi in esame dal precedente editore, il Renier, allinea più di venti manoscritti (di nessun rilievo le stampe, invece, tutte riconducibili ad anti-grafi noti), che pongono allo studioso non pochi problemi, la maggior parte dei quali originata dalla difficoltà, se non talora dall'impossibilità di discernere gli interventi correttori dell'autore dalle innovazioni indebite del copista, caso particolarmente evidente per l'ultimo idiografo misogallico: il codice 59.XI.F della Biblioteca di Montpellier (siglato F), la cui situazione è ulteriormente aggravata, in modo irrimediabile, dal fatto che i curatori della stampa Piatti—impresa a Firenze nel 1814, con falsa data Londra 1800—intervenero direttamente sulle carte del manoscritto, confondendo così le correzioni autentiche dell'Alfieri con le loro, apposte su rasura.

A complicare le operazioni per la restituzione del testo sta poi la perdita dei quattro originali CII, CIII, DI e DII, testimoni della forma intermedia della tradizione, la cui mancanza interrompe la catena diacronica delle varianti che sono lo specifico di questo *Work in Progress*.

L'Alfieri infatti, come dimostra Mazzotta, sembra aver proceduto nel lavoro come per le *Satire*, eleggendo "a modello di ogni nuova copia la copia composta e corretta più di recente" (p. XCVIII), provvedendo in seguito a successive revisioni e integrazioni degli esemplari approntati dal segretario, sia con appositi *errata corrige* stilati a parte, sia di persona, con le consuete e ben note procedure. Data l'*impasse* comportata dall'idiografo F, e in assenza dell'esemplare CII, l'editore propone, per la ricostruzione del testo, di far riferimento alla lezione presente nel primo idiografo CI (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A.88), con l'avvertenza di collazionarlo attentamente con B per eliminare le mende, e con i codici seriori, allorquando siano portatori di varianti sicuramente o probabilmente d'autore.

Prescelto dunque CI a manoscritto-base, Mazzotta si allontana dalla sua lezione solo in alcuni casi, che raggruppa in sette categorie di cui descrive la tipologia in distinti paragrafi e, come per le *Satire*, correda il testo critico di un apparato articolato in due fasce differenziate. Fra i documenti infine prodotti in "Appendice" sono da

segnalare i “Componimenti rifiutati o raccolti altrove,” gli “Elenchi delle copie del *Misogallo*,” l’“Intenzione dell’autore,” e i singolari “Patti misogallici” acclusi alla copia DI concessa in lettura, fra il febbraio e il marzo 1800, a Teresa Regoli Mocenni.

Con l’edizione critica delle traduzioni di Terenzio, allestita da Mariarosa Masoero (203) è completato, nel 1984, il XXXVIII volume dell’*opera omnia* di Alfieri. Rinviando, per la varie edizioni delle opere di Terenzio presenti nella libreria alfieriana, alle notizie fornite nell’“Introduzione” generale al primo volume delle traduzioni,¹³ la curatrice si occupa, nella *Nota* anteposta ai testi, della descrizione dei manoscritti che conservano la traduzione delle seguenti opere del teatro terenziano: *Andria*, *Eunuco*, *Aspreggia se stesso*, *Adelfi*, *Formione*, *Ecira*: si tratta del Laurenziano Alfieri 33 e del 59.IX. 1–6 della Bibliothèque Municipale di Montpellier.

Il primo, siglato L¹², è un testo dell’edizione Publī Terentī Afri, *Comoediae*, Birminghamiae, typis Johannis Baskerville, MDCCCLXXII, i cui margini laterali esterni, come d’abitudine, sono stati adibiti alla traduzione italiana; una nota di possesso, datata Londra 1784, è vergata sul foglio anteriore di guardia. Il lavoro di traduzione invece—lo si apprende dagli appunti autografi—si prolungò dal 22 giugno 1790 al 10 ottobre 1793, in alternanza con la concomitante traduzione dell’*Eneide*. Nella “Nota” la curatrice segnala gli errori compiuti da Alfieri nella numerazione dei versi del testo italiano (svista che ricorre altrettanto frequentemente nell’altra copia) e riporta i versi della traduzione posti in rilievo da Alfieri con un segno convenzionale a penna a forma di croce, nell’“Appendice” Ia. L’“Appendice” Ib è riservata all’elenco completo delle varie annotazioni autografe ai versi latini.

L’altro manoscritto è la copia per la stampa, esemplata dal segretario Tassi, rivista dall’Alfieri che, in particolare, corregge accenti e punteggiatura, e contrassegna i versi coincidenti con quelli di L¹² con l’usuale segno a croce. Di tali versi e di altri, evidenziati con una linea e una croce, sono dati accurati elenchi nell’“Appendice” IIa.

I criteri adottati nella compilazione dell’apparato critico si uniformano a quelli già illustrati a proposito della traduzione dell’*Eneide*. Da segnalare inoltre l’accorgimento consistente nell’indicare con un numero ad esponente le didascalie, per le quali è stato convenzional-

mente adottato lo stesso corpo tipografico usato negli ultimi volumi di teatro. Completa la nota introduttiva una nutrita serie di esemplificazioni delle formule ideate per facilitare la lettura e la comprensione, a livello di apparato critico, degli interventi alfieriani negli autografi, sull'utilità delle quali si è già avuta occasione di esprimere un giudizio favorevole.

Passando alle edizioni di singoli scritti dell'Alfieri e successivamente, alle riedizioni, va indicata, in primo luogo, la pubblicazione integrale, ad opera di Lanfranco Caretti (79)—che ovviamente si attiene ai criteri adottati nei primi due volumi dell'*Epistolario*—della lettera inviata da Vittorio Alfieri a Tommaso Valperga di Caluso il 26 novembre 1799, il cui testo finora era noto attraverso un'esigua tradizione a stampa, e in modo incompleto, come appunto sembrava potersi dedurre dal contesto. La lettera deve il suo curioso destino al fatto di essere stata scritta in due tempi su di un foglio doppio (il 25 novembre l'Alfieri infatti completò la prima e la seconda pagina, il 26 la terza, mentre la quarta rimaneva bianca). Smembrata in due parti—ciascuna di conseguenza con una sorte diversa—solo ora può essere letta nella sua fisionomia originale, grazie alla liberalità del possessore del secondo lacerto, il dott. Andrea Gandolfo, che, mettendolo a disposizione del Caretti per la pubblicazione, ha reso possibile il completamento delle prime pagine conservate (cartella 12 busta 6) presso il Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti.

Roberta Turchi segnala la presenza (194), nel cartone I della collezione Tognetti: *Notizie e scritti riguardanti Francesco Albergati Capacelli*, conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, di un foglio volante (mm. 372x260) contenente la prima redazione del *Parere sull'arte comica in Italia*, scritto, come la studiosa dimostra, di mano di Gaetano Polidori e corretto, in un secondo momento, con inchiostro e con interventi a penna diversi, troppo esigui però per poter essere ricondotti fondatamente all'Alfieri. Si tratta della copia del *Parere* inviata il 12 agosto 1785 a Francesco Albergati Capacelli, opera che, in ordine alla poetica alfieriana, viene a collocarsi "come lo scritto conclusivo di una premessa intorno al genere tragico e alle proprie tragedie" (p. 275).

Il raffronto operato dalla Turchi su alcune varianti fra il testo Polidori e quello stampato nel 1787 e pubblicato però nel 1789, nel I volume dell'edizione Didot (raffronto che non vuole ambire—sot-

tolinea la studiosa—ai risultati definitivi di un'edizione critica, ma che, della stessa, ha il rigore filologico dell'impostazione), fa emergere l'accurato lavoro alfieriano di revisione. Questo evidenzia la volontà dell'Alfieri di procedere (puntualizzando lemmi plurisignificanti, riducendo ripetizioni e pleonasmi, potenziando concetti) in direzione di una stringatezza espressiva, irrinunciabile nel contesto di un discorso critico mirante a sottolineare l' "eccellenza" degli scritti tragici.

L'attualità di un tema come quello dibattuto da Alfieri nel trattato *Del Principe e delle lettere* non è estranea alle motivazioni della recente edizione (data infatti 1983), proposta e curata da Giorgio Bárberi Squarotti (Milano, Serra e Riva) (114). Il testo è quello del I volume dell'edizione astese degli *Scritti politici e morali*, a cura di Pietro Cazzani, del 1951, rispetto al quale il moderno editore interviene, adeguando punteggiatura e grafia alle normative oggi in uso. Anche nell' "Introduzione" Bárberi Squarotti offre una lettura attualizzante della griglia tematica sviluppata, nel suo trattato, da quel precursore dell'idea, da qualche tempo di moda, "che la storia della letteratura sia da scriversi come storia degli intellettuali e del loro rapporto con il potere" (p. IX), che fu l'Alfieri. Nel contesto di tale direzione critica è presentato Machiavelli, illustre, ultimo esempio di intellettuale libero, nell'aspetto primario di "sociologo della conoscenza" (*ibidem*), quale appunto dovette apparire agli occhi dell' Alfieri, che vedeva inoltre, nei suoi scritti, realizzato un modello atto a rivelare il risvolto mistificatorio e negativo, che inevitabilmente finisce per assumere ogni rapporto di alleanza fra letterato e potere politico. Attorno a questa problematica lo studioso viene segnalando via via i punti più salienti della concezione alfieriana, segnatamente la funzione essenziale e precipua della letteratura, l'atteggiamento che il principe avveduto deve tenere nei confronti degli intellettuali, ed infine il ruolo rivestito dagli intellettuali stessi nel complesso gioco delle committenze e delle protezioni. A questo proposito va segnalato che, per il termine "intellettuali," Bárberi Squarotti non manca di evidenziare come Alfieri lo connotasse di un'ampiezza semantica superiore all'odierna concezione, piuttosto restrittiva, usandolo infatti per designare "gli scrittori e i letterati in genere, ma anche pittori, scultori, architetti, musicisti, scienziati, tecnici" (p. XIV). Il curatore si sofferma inoltre a chiarire quale importanza Alfieri attribuisse alla

parola stampata, privilegiata per l'immediatezza delle sue possibilità comunicative, in ogni sua forma, vuoi letteraria, vuoi filosofica o storiografica o politica, rispetto alle altre manifestazioni artistiche.

Di conseguenza, in questo trattato, ad essere celebrata è la superiorità intellettuale dello scrittore che, se svincolato dalla protezione dei principi, se disobbligato da implicazioni di osservanza politica, se immune da seduzioni di premi o di aiuti economici, se, in una parola è libero, è unico depositario e maestro di verità e di moralità.

Solo Alfieri, nel corso della storia letteraria, è riuscito ad inquadrare e a trattare in modo così completo il rapporto scrittore-potere, nella varietà delle numerose implicazioni ad esso sottese, limitandosi altri poeti (e qui Bárberi Squarotti menziona Foscolo, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio), nel corso dei rispettivi interventi, a "celebrazioni della poesia . . . ma condotte in modo autonomo, e nelle forme del mito (Omero nei "Sepolcri") o dell'allegoria" (p. XXVII).

Nella collana Grande Universale Mursia è iniziata, nel 1983, con la *Vita* a cura di Vittore Branca (116) la pubblicazione di varie opere alfieriane. In questa edizione—di pratica lettura e di facile consultazione—è adottato il testo critico curato da Luigi Fassò nel I volume dell'edizione astese (1951), nel quale sono state apportate le correzioni delle mende indicate da V. Branca in *Lettere italiane*, XVI, 1964. All'"Introduzione" segue un sintetico e chiaro profilo biografico redatto cronologicamente, completato da una nota bibliografica, che fa il punto sulle pubblicazioni del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti e sui contributi più qualificati della critica contemporanea.

Nell'"Introduzione,"¹⁴ affrontando diacronicamente e da angolature diverse il complesso ritratto d'artista che di sé Alfieri volle tracciare nelle pagine della *Vita*, Vittore Branca indica, con suggestiva analisi, le caratteristiche peculiari di questa "prodigiosa e folgorante autobiografia" (p. 5). Opera originale e inusitata per metodo e programma nel panorama culturale del Settecento, particolarmente ricco di appunti e documenti memorialistici, la *Vita* di Alfieri rappresenta un *unicum* in quanto si stacca dalle consuete metodologie biografiche, superandone i parametri più usuali e scontati, in forza della sua innovativa concezione. Essa consiste nel rievocare sentimenti, passioni, episodi, persone, sullo sfondo di un itinerario psicologico in cui confluiscono le manifestazioni della cupa solitudine alfieriana, velata di malinconia saturnina, riflessa negli orrorosi paesaggi toc-

cati nel suo inquieto vagabondare per l'Europa. Parallelamente le composite fasi della travagliata e assidua rivisitazione letteraria rispecchiano e ripropongono la sofferenza stessa del suo farsi di uomo e di artista ricreata, in questo processo inverso di ricostruzione, sulla base di sicuri punti di riferimento, costituiti dagli appunti precisi che corredano di notazioni psicologiche ogni redazione delle sue opere. La più eclatante intuizione di Branca consiste nel ricercare in queste segrete e intime pieghe dell'animo, in questi scavi psicanalitici la componente onirica, aprendo l'indagine in una direzione rimasta finora quasi del tutto inesplorata. È soprattutto nella *Vita* che tali referenti si addensano, che si potenziano e si drammatizzano gli aspetti più significativi, affioranti dai recuperi memoriali delle epoche più lontane, tramite il ricorso alle tecniche narrative più disincantate ed idonee a rendere espressionisticamente (con la coniazione di neologismi e composti, con una sapiente scelta lessicale ed una vigilata attenzione all'aspetto stilistico) la storia "sperimentale" della formazione diegetica di questo personaggio.

L'agile collana Mursia si è arricchita poi, nel 1984, di un secondo volume alfieriano, con la riedizione del *Saul* a cura di Ettore Mazzali (201). La presentazione, immutata rispetto alla precedente edizione del 1971, si presenta tutt'ora valida per la varietà degli argomenti trattati, propedeutici ad una lettura circostanziata e documentata delle tragedie alfieriane, e, in primo luogo, ovviamente, del *Saul*. Con la sinteticità, non meno che con la chiarezza richieste da un libro indirizzato ad un vasto pubblico, viene illustrata la psicologia sensistica dell'Alfieri, inquadrata nelle tappe basilari del suo accanito apprendistato letterario, puntigliosamente condotto su autori italiani, latini e greci, nella progressiva conquista di una coscienza critica e istituzionale del lavoro tragico e nelle coordinate infine del suo pensiero politico.

Dedicato all'analisi della struttura, del ritmo e del linguaggio del *Saul*, il fulcro del saggio è arricchito da una bibliografia di base per l'approccio al problema della genesi di questa tragedia, da una sintesi cronologica delle rappresentazioni teatrali contemporanee all'Alfieri e da una traccia sinottica, atto per atto, dei principali momenti d'azione.

Manca però, nella "Nota al testo," l'indicazione che, nella precedente edizione, chiariva che il testo riprodotto era esemplato "sull'edi-

zione Mondadori . . . che a sua volta riproduce il testo Didot" (p. 22), come non si fa menzione dell'edizione nazionale del 1982. Di grande utilità si rivela la tavola cronologica, che sinteticamente illustra vita e opere dell'Alfieri, mettendole a raffronto con i coevi avvenimenti culturali, politici e storici. Il testo del *Saul*, dotato di note e commenti esplicativi, è corredato infine da due "Appendici" contenenti, la prima, un profilo bibliografico della critica relativa alla tragedie alfieriane dal loro primo apparire ad oggi (con un'integrazione aggiornativa per il decennio 1970-81), l'altra una rassegna in cui sono antologizzati brani di critica dal Parini ai nostri giorni.

A metà tra biografia e recupero di inediti, ricorderemo il manipolo di spigolature di piccoli testi e di redazioni inedite di componimenti alfieriani presentato da Filippo Di Benedetto come frutto di una sistematica ricognizione dei manoscritti conservati nelle biblioteche fiorentine, in uno studio (144) in cui vengono a fornire lo spunto per sei note curiose su abitudini insospettate dell'Alfieri. Con eleganza di dettato e vivacità d'intuizione lo studioso chiarisce, avvalendosi di sottili procedimenti dimostrativi, l'appartenenza all'Alfieri della traduzione in latino di un epigramma causticamente rivolto ad Angelo Maria D'Elci, precisando inoltre, con un'operazione scherzosamente definibile di "microdeduzione," anche la data di tale esercizio. Troppo tardi però per offrire al segretario Gaetano Polidori la certezza di non essere lui la vittima del distico così pungente, che tanto risentimento gli causò, a torto, nei confronti dell'Alfieri.

I sonetti inclusi nei due trattati *Della Tirannide* e *Del Principe e delle lettere* furono composti, come dimostra lo studioso, in un momento diverso dalle prose. A questo proposito Di Benedetto segnala un particolare finora non rilevato, consistente nel fatto che tali sonetti erano originariamente destinati a far parte del *corpus* delle *Rime*, come si desume dalle carte del manoscritto Laur. Alfieri 13, in cui risultano "contrassegnati con un numero d'ordine che ne indica la posizione rispetto agli altri" (p. 54). Ne consegue perciò che furono inseriti nei trattati, per la loro idoneità tematica e ideologica, solo in un secondo momento, ed in seguito ad un attento processo di revisione, di cui lo studioso ricostruisce le tappe, riassumendole in prospetti ordinati cronologicamente.

Per *La virtù sconosciuta* i sonetti invece furono composti contemporaneamente al dialogo, come attesta il primo abbozzo nel Laur.

Alfieri 6, fra il settembre 1784 e il gennaio 1785. Anch'essi sono però inseriti nel manoscritto Laur. Alfieri 13, destinati evidentemente al *corpus* delle *Rime*. Nella ricostruzione del processo formativo dell'opera, Di Benedetto propone i risultati del confronto con la redazione "primitiva dell'abbozzo, quella—cioè—non ancora modificata dagli interventi nell'interlinee, che poi saranno, quasi sempre, definitivi" (p. 58).

Nella nota 3 Di Benedetto corregge il *lapsus* in cui era incorso Francesco Maggini attribuendo le osservazioni anonime che corredano alcune rime giovanili dell'Alfieri nel manoscritto Laur. Alfieri 13 al Padre Paolo Paciaudi (la cui scrittura è ampiamente documentata in altri luoghi del medesimo manoscritto), anziché al conte Agostino Tana la cui grafia è invece attestata nel ms. Laur. Alfieri 2.

Brevi, interessanti, altri rilievi riguardano questioni di stile e di grafia, con particolare attenzione alla reduplicazione degli aggettivi ed alla degeminazione delle consonanti. Per concludere, Di Benedetto offre altre due schede: la prima propone un'ipotesi esegetica del singolare nome arcadico dell'astigiano: Filaerio Erastrostrico, l'altra una congettura sull'origine del motto araldico latino che fregia lo stemma della famiglia Alfieri.

La segnalazione offerta da Roberto Marchetti (167) del ritrovamento, nella biblioteca privata della famiglia Ferrero Ventimiglia di Torino, del manoscritto contenente le redazioni inedite del *Principe*, della *Tirannide* e del *Panegirico*, lungamente cercate dal Mazzatinti e dal Cazzani, è stata registrata nella precedente "Rassegna alfieriana" curata da Guido Santato, alle pp. 184–185 del III volume degli *Annali alfieriani*.

Com'è consuetudine dell'edizione promossa dal Centro Nazionale di Studi Alfieriani, ogni testo dell'astigiano prevede, accanto all'edizione critica, ampie indagini preliminari; è di queste che diamo qui ragione, iniziando da quella di Emilio Bogani che, nel volume XLI (1983) degli *Studi di Filologia italiana*, presenta l'esito della sua lunga, accurata indagine su "La raccolta delle rime alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana," che costituisce il lavoro preparatorio alla nuova edizione critica delle *Rime* affidatagli dal Centro di Studi di Filologia italiana presso l'Accademia della Crusca, in accordo con il Centro di Studi Alfieriani di Asti, destinata a sostituire la precedente, curata nel 1954 da Francesco Maggini

(128).

L'analisi del manoscritto Laur. Alfieri 13 s'impone innanzitutto come momento primario della *recensio*, in quanto, per la sezione delle *Rime*, esso "rappresenta il più importante e travagliato testimone" (p. 95), oltre a rendersi indispensabile in considerazione della mancanza di una descrizione esauriente e filologicamente corretta, essendo consultabile solo in dattiloscritto l'unica scheda dettagliata del codice: quella cioè approntata da Filippo Di Benedetto per i collaboratori del Centro astese, mentre altre descrizioni non sono fruibili, o perché parziali, o perché insoddisfacenti per un'edizione critica. Bogani offre un'accurata descrizione del codice (rimandando però, per ulteriori precisazioni, ai prossimi contributi), a partire dalla composita struttura dei fascicoli (con l'aiuto—come si premura di avvertire—della precedente scheda del Di Benedetto), fornendo informazioni che vanno ben oltre quelle reperibili nella scheda di restauro e nel Catalogo manoscritto del Fondo Alfieri della Laurenziana. L'esame si estende poi all'accertamento delle numerazioni, che risultano essere quattro, ben differenziate fra loro, ed all'attuale disposizione dei fascicoli delle *Rime*, che rappresenta l'esito di una complessa sovrapposizione di interventi scrittori, la cui ricostruzione diacronica, pur tenendo conto dei segni di rinvio apposti dall'Alfieri, non è esente da difficoltà.

Ampio spazio è riservato alla prima parte delle *Rime*—e successivamente, con gli stessi criteri, alla seconda parte—in merito alle quali lo studioso presenta, carta per carta, la trascrizione dei sonetti e degli altri componimenti, la loro disposizione e le successive seriazioni, indica il metodo e le intenzioni dell'autore nell'assemblamento di questo *corpus* poetico, valutando, ad esempio, gli spazi lasciati liberi in vista di ulteriori inserimenti o di prosecuzioni di opere già iniziate, i mutamenti di penna e di inchiostro, le variazioni grafiche in corrispondenza del numero dei sonetti da trascrivere in ogni colonna, gli appunti, i contrassegni e le altre abitudini scrittorie del poeta.

A conclusione di tale presentazione analitica, di grande utilità riesce la breve ricapitolazione finale, che riassume i dati fondamentali, sintetizza la successione cronologica della disposizione dei 276 componimenti (di cui 205 sonetti, 55 epigrammi, 14 composizioni di vario metro e due motti di un sol verso) raccolti nella prima parte, e

dei 146 sonetti, 110 epigrammi, 2 epigrafi, un poemetto, un capitolo, un'ode, un distico e un verso singolo, che compongono la seconda (di altri autori: 2 odi e 2 traduzioni latine di altrettante composizioni alfieriane).

Completa l'indagine la tavola di tali opere ripartita in tre settori: "Sonetti," "Versi d'altro metro," "Epigrammi" (e analogamente "Sonetti, 2^a parte," "Versi d'altro metro, 2^a parte," "Epigrammi, 2^a parte"), in cui ogni componimento, numerato progressivamente, è corredato da un ricco bagaglio di notizie, consistente nell'indicazione della seriazione originale, negli *incipit* secondo la prima stesura (rispettando grafie ed abitudini interpuntive dell'Alfieri), nel riferimento alle carte e alle date, nelle note che interessano lo studio dell'ordinamento ed infine nel rinvio alle moderne edizioni. Al termine lo studioso riporta, nel paragrafo intitolato "Indice dei capoversi," gli *incipit* di tutte le composizioni rappresentate nelle varie tavole, dotando ciascuna di esse delle sigle di individuazione e del numero loro pertinente, ed offre in *Appendice* l'edizione di nove testi: un'anacreontica, inspiegabilmente non pubblicata dal Maggini, quattro sonetti e tre epigrammi che presentano, nella stesura del manoscritto Alfieri 13, redazioni inedite rispetto a quelle già a stampa e, nell'"Appendice III," dalla lettera di Tommaso Valperga di Caluso all'Alfieri del 4 marzo 1795, la sezione relativa alle rime, che, allo studioso, non risulta essere stata finora considerata in questa prospettiva.

Sempre ai problemi testuali delle *Rime* si rivolge Marco Sterpos in un saggio ove dà conto dei suoi studi preparatori a quella nuova edizione di cui, dopo quella curata dal Maggini, viepiù si sente la necessità (189). Nel saggio introduttivo illustra i criteri metodologici adottati per la pubblicazione di una scelta di rime, radunate in: sonetti, epigrammi, rime di vario metro, frammenti e versi sparsi, rime incerte o spurie, chiarendo in particolare quelli seguiti per componimenti che già figurano nella menzionata edizione del Maggini, ma in versione sensibilmente diversa, e per i quali prende "come punto di riferimento il testo pubblicato come definitivo, e cioè quello che l'Alfieri diede alle stampe" (p. 73). La novità consiste nel fatto che "le rime che presentano varianti di rilievo rispetto al testo a stampa sono state così pubblicate anche quando un confronto con l'apparato dimostra che le varianti erano già presenti, parzialmente o totalmente,

nell'apparato medesimo" (p. 73).

Dei testi non pubblicati dal Maggini, ma compresi nella terza edizione dell'ormai classico volume di Vittore Branca: *Alfieri e la ricerca dello stile*, Sterpos non propone la riedizione, eccezion fatta per la "Novella prima," in quanto contenutisticamente affine alla "Novella seconda," che non compare invece nell'"Appendice" del Branca. La difficoltà di lettura di questo testo giustifica le differenze notevoli rispetto alla prima pubblicazione, risalente al 1912, ad opera dello studioso russo I.I. Glivenko, e in qualche luogo anche nei confronti della più recente edizione.

Nella classe delle "rime incerte o spurie" sono collocati i tre sonetti dubbi: "Dei, che sarà? doppio furor divide"; "Questo è il giorno, in cui Roma ebbe la cuna"; "Regni sconvolti, e Regi a morte tratti"—rispettivamente intitolati "Sullo stato d'Italia," "Contro Roma," "Al secolo decimottavo"—per i quali lo studioso dimostra, con prove a carattere contenutistico e stilistico, l'impossibilità della paternità alfieriana (dissentendo dall'opinione espressa da Aldo Actis Caporale),¹⁵ unitamente all'altro sonetto "O madre, al vento le parole getti," per il quale giunge alle medesime conclusioni, operando un confronto con le diverse motivazioni esposte, a proposito dello stesso argomento, dall'Alfieri, in una lettera indirizzata appunto a sua madre, datata 11 settembre 1787.

La costante presenza di Alfieri nella cultura europea è confermata dal posto riservatogli nella storia della letteratura italiana dal titolo *Précis de littérature italienne*, pubblicata in Francia nel 1982 (direttore Christian Bec), che—sia detto per inciso—colma la lacuna di parecchi anni intercorrente dalla data di edizione dei precedenti manuali;¹⁶ in essa infatti il capitolo XVIII della IV sezione, affidata a Robert Perroud, è interamente dedicato all'Alfieri (102).

La trattazione prende avvio dalla constatazione dell'importanza quasi univoca ed esclusiva, rivestita nel contesto culturale del secolo XVIII, dal genere tragico, filone in cui confluivano le più alte aspirazioni dei letterati del secolo, con risultati però scarsamente rimarchevoli. In tale panorama non eclatante, le cui opere più riuscite sono la *Merope* di Scipione Maffei e il *Serse* di Bettinelli, lo studioso mette in risalto l'apporto innovativo offerto al genere tragico dall'Alfieri, pertanto sintomaticamente definito, "un auteur attendu" (p. 262). Il sintetico profilo biografico che segue è ripartito in

tre momenti: “les années de formation,” “les années fécondes,” “le repli et le déclin” e si conclude con una serie di riflessioni dedicate agli aspetti più rilevanti del suo carattere e del suo temperamento, classificato, con singolare abbondanza di aggettivazione: “fougueux, coléreux, passionné, tourmenté, partagé entre des élans enthousiastes et des retombées dans une noire tristesse, le tout couronné par un amour-propre sans mesure” (pp. 264-65).

La produzione di Alfieri analizzata nella successiva sezione—non senza tener conto dei più qualificati interventi e delle più recenti posizioni della critica contemporanea—è inquadrata nel profilo del suo pensiero politico, presentato come speculazione che non offre sbocchi costruttivi, limitato com’è ad una visione pessimistica, critica ma non analitica della storia, influenzato dalle letture di Montesquieu, Rousseau, Helvétius, Voltaire e, per quel che concerne l’idea aporistica eroe-tiranno, da Plutarco.

È messo poi in risalto il fatto che la fortuna arrisa nel Risorgimento ad un certo filone tragico della produzione dell’astigiano, è paradossalmente ascrivibile all’astoricità ed all’astrazione della sua visione politica, che consente quindi alle opere in cui si riflette, di essere caricate di significati e di valenze particolari, del tutto estranee alla concezione che le ha ispirate. Altrettanto critico è il compilatore di questa storia letteraria nell’indicare allo studioso straniero il risvolto di originalità e innovazione attuato nel teatro tragico dall’Alfieri, segnatamente indicato nella totale abolizione dei cori e dei confidenti, nella drastica riduzione del numero dei personaggi minori, accanto a quello degli elementi narrativi e spettacolari, comprese le manifestazioni d’amore, di contro al largo spazio assegnato ai monologhi, ai tempi morti e “parfois à des scènes, voire à des actes de pur remplissage” (p. 267). Sulla staticità dell’azione così congegnata, emerge un solo protagonista di statura grandiosa, che è, di solito, eponimo del titolo della tragedia.

Non manca poi un cenno alla concisione del metro, “dur jusqu’à en être parfois rocailleux” (p. 268), alle tematiche più frequentate e alle figure dei personaggi principali, in cui però—suggerisce il curatore—vana sarebbe la ricerca di tratti storicamente o psicologicamente determinati. Il paragrafo si conclude con una riflessione finale sulla constatazione che, nel teatro odierno, le tragedie alfieriane non sono più rappresentate, forse a causa delle difficoltà create

dal linguaggio o dalla concentrazione parossistica dell'azione drammatica e dell'orrore, quasi il tragediografo dovesse scontare ora "les excès d'admiration, les louanges presque hagiographiques, dus en partie aux circonstances historiques, dont il a été l'objet pendant trop longtemps" (p. 269). Con la menzione delle opere autobiografiche termina il capitolo Alfieri, nel cui ambito lo spazio maggiore è riservato alla *Vita*. Vi sono tracciate le principali linee d'impostazione di questo racconto biografico, idealizzato e stilizzato, compilato non tanto per obbedire ad istanze storiche o a rigorose finalità documentarie, quanto per rispondere ad esigenze più intime e private, dal momento che Alfieri "raconte sa vie à la fois comme il la voit lui-même et comme, consciemment et inconsciemment, il veut la voir" (p. 270).

Per quanto riguarda gli studi particolari su singole opere si può cominciare da una rilettura di alcune tragedie. Al *Saul* Willem Jan Van Neck dedica, da singolari angolature, negli *Annali alfieriani*, uno studio (197) che permette, recuperando letterariamente reazioni del pubblico e testimonianze di ordine diverso, di rivivere ancora l'emozione suscitata dalle vibranti interpretazioni dell'Alfieri in veste di passionale attore e protagonista delle proprie opere. L'eco dei suoi successi è via via registrata, a proposito dell' *Antigone*, a partire dal trionfo ottenuto a Roma nella recita tenuta il 20 novembre 1782 "dinanzi ad un'illustre platea . . . nella parte di Creonte" (p. 140). Analogamente è poi segnalata l'ammirazione che egli riscosse leggendo il *Saul* all'atto della sua ammissione, come pastore, fra gli arcadi romani, testimoniata da un documento stilato dai ragguardevoli letterati che componevano "la numerosa sceltissima udienza" (p. 141). Pubblicato il testo di due diplomi d'iscrizione, il Van Neck dedica una dettagliata nota esegetica al curioso nome arcadico dell'Alfieri: Filaerio Eratrostico, proponendo soluzioni interpretative differenti da quelle avanzate nel medesimo volume, per lo stesso argomento, da Filippo Di Benedetto.¹⁷

Espressioni di sincero entusiastico plauso nei riguardi della potenza espressiva e delle capacità mimiche dell'Alfieri lo studioso le indica successivamente in testimonianze di vario genere, quali un epigramma latino del dottissimo Raimondo Cunich S.J., cui Alfieri era legato da intellettuale amicizia, una "squisita lettera inedita . . . indirizzata[gli] dal suo estimatore Ansano Mocenni, da Siena,

il 1 giugno 1795" (pp. 145-146), o i ricordi vivissimi lasciati dal giovane Carmignani, che ebbe ad interpretare negli anni 1793-1795 la parte di David accanto all'Alfieri impersonante Saul, quando il tragico riprese la sua attività di attore.

Da ultimo Van Neck richiama l'attenzione su un risvolto affascinante della potenza declamatoria dell'astigiano, costituito dall'ispirazione fornita al pittore François Xavier Fabre per la suggestiva raffigurazione di Saul in un quadro ora al Musée Fabre di Montpellier. A tal proposito lo studioso si sofferma a rettificare la data di composizione del dipinto, 1793, indicata da Carlo Pellegrini,¹⁸ correggendola, in base alla data leggibile sulla tela accanto alla firma, in 1803.

A completare l'indagine sulle testimonianze e le curiosità del *Saul* Van Neck propone un interessante elenco, in ordine cronologico, delle traduzioni in 13 lingue attestate per questa tragedia, elenco di cui potenzia ulteriormente l'utilità operando una traslitterazione nei confronti dell'ortografia delle lingue a carattere non-latino.

Nel brivido raccapricciante che Byron aveva provato assistendo ad una rappresentazione teatrale della *Mirra*, da lui stesso descritto, in una lettera al suo editore bolognese, come una sensazione di terrore più che di semplice empatia nei confronti degli attori, Ezio Raimondi (250) ravvisa una singolare capacità di percepire la modernità del "neoclassico orrifico del linguaggio alfieriano" (p. 432), modernità che spesso sfugge al lettore odierno, avvezzo "a leggere l'Alfieri in una specie di rimbombante esametro troncato" (ivi). Nella prima scena della *Mirra* i temi più attuali si addensano intorno al gaddiano "strazio senza confessione" (p. 433) che tormenta la protagonista, prendono forma nei fantasmi che nella notte l'assillano, nei sogni che le "dan martiro" e mai le concedono "pace, né riposo, né loco," sogni terribili, che la sceneggiatura, di fatto, non è in grado di riproporre.

Analogamente Saul, personaggio murato nel suo silenzio, vive in una dimensione onirica che si realizza nella drammatizzazione del sogno, nel momento in cui esso rivive in scena, considerabile perciò, sulle orme di Füssli, come via esperibile nell'esplorazione dell'individualità e dell'essere. Dalle letture dell'Alfieri, inerenti alla tematica dell'onirico nel Settecento, l'attenzione del critico si sposta (passati in rassegna Monti, Verri, Foscolo dell'*Ortis*) alla prima generazione

postalfieriana, nell'ambito della quale propone una ricerca di sintagmi e *topoi* dalle tragedie considerate. Si stempera così, in una complessa trama di singolari risvolti analogici, la dimensione onirica dei personaggi dei *Promessi sposi* messa a raffronto con quelli del *Fermo e Lucia*, ideale prolusione ad una rilettura delle *Operette morali* e della *Coscienza di Zeno*. Con quest'opera termina l'analisi che prende l'avvio dall'esame della parola "che scruta se stessa e i propri paralogismi, le proprie simmetrie, le proprie ombre oniriche," che Raimondi suggerisce come una strada "che si potrebbe percorrere, forse per sognare forse per trovare la realtà" (p. 454) e, in ogni caso, come un nuovo strumento di scoperta e di ricerca nell'indagine letteraria.

A proposito della rappresentazione dell'*Antigone*, messa in scena a Roma il 20 novembre 1782, nel piccolo teatro privato del palazzo dell'ambasciatore di Spagna, in cui Alfieri impersonava Creonte, Raimondi sottolinea, nel saggio "Alfieri 1782: un teatro 'terribile'" (249), il fascino esercitato sul pubblico dalla nota dominante dello "stile contratto dell'orrore" (p. 74). In particolare riporta, accanto ad un accademico e compassato, ma non meno positivo consenso dell'abate Taruffi, l'entusiastico giudizio critico di Alessandro Verri (espresso nella corrispondenza con il fratello Pietro) sulla teatralità della tragedia alfieriana, all'indomani della recita dell'*Antigone*, giudizio confortato dall'aver egli assistito, in precedenza, alla lettura fattagli dallo stesso Alfieri di cinque sue tragedie. Sorpreso dalla trasformazione che la parola e il verso subiscono in teatro, declamati dall'autore diventato attore, Verri non si limita "a descrivere lo stile drammatico della partitura alfieriana nella sua codificazione letteraria," ma coglie anche "il valore teatrale, la dinamica vivente della scena realizzata dall'attore regista" (p. 79).

Questa problematica—rileva Raimondi—non è estranea al contemporaneo dibattito sul melodramma e sul rapporto tra musica e poesia, tematiche sviluppate nei saggi filosofici di Matteo Borsa e nel capitolo "Riflessioni sopra la rappresentazione in generale" di Paolo Emilio Campi, edito a Modena nel 1783 in appendice al dramma storico *Woldomiro o sia la conversion della Russia*. Tale capitolo si rivela estremamente significativo in quanto l'analisi attuata dal conte Campi si estende a raffrontare la tradizione interpretativa francese con quella italiana, in seno alla quale sono denunciati i difetti

della lingua poetica ed illustrati gli accorgimenti necessari per rendere idonea alla recita una scrittura teatrale. In effetti, il divario tra la parola scritta e quella interpretata ebbe puntualmente—e ampiamente—a manifestarsi all'atto della stampa delle tragedie alfieriane. Esso viene esaminato con precisione nella "Risposta dell'Autore" alla "Lettera di Ranieri de' Calsabigi" dallo stesso Alfieri, che ha qui modo di chiarire le motivazioni dialettiche interne che fanno preferire la recita (intesa come momento di ascolto e di visualizzazione gestuale) alla lettura, basandosi sulla recente esperienza della rappresentazione romana. Di conseguenza, alla proposta di educare il pubblico "a sentir recitare" affianca, non secondaria, la necessità per l'attore, di acquisire una dizione energica, non cantilenante né triviale, che punti alla valorizzazione semantica delle parole e alla resa delle valenze drammatiche del pensiero, con la carica impulsiva e tonale della vocalità, con le pause calcolate, le reticenze o i silenzi allusivi e suggestivi.

L'analisi di Raimondi prosegue identificando i momenti del testo che, nelle fasi intermedie della scrittura stratificata dell'*Antigone*, sono riorganizzati in funzione di un'orchestrazione drammatica e di una regia dell'enunciato, già proiettato idealmente sulla scena. Del pari enuclea gli interventi apportati dal drammaturgo sul lessico, sull'andamento distributivo dell'endecasillabo, scandito su di un ritmo franto da un susseguirsi di battute, abbreviate sino all'inverosimile, che si dilatano invece, a livello scenico, con la forza contrastiva delle voci drammaticamente dialoganti in una "sequenza lunga polifonica" pausata dagli "spazi del silenzio," dai "vuoti dell'attesa o del linguaggio contratto del gesto" (p. 96). A conclusione, lo studioso rammenta che il pubblico, che aveva assistito alla rappresentazione dell'*Antigone* nel palazzo di Spagna, "aveva . . . sperimentato . . . l'utopia di un parlato irrealista ma vibrante, costruito attraverso la letteratura e insieme contro di essa" (p. 103), primo documento di un linguaggio teatrale antimelodico che s'imporrà, per la sua capacità di rottura con la tradizione, agli scrittori della generazione postrivoluzionaria.

Sul carattere esemplare di quell'avvenimento di eccezionale importanza nella storia del teatro alfieriano, si sofferma anche Francesca Bonanni in una breve nota intitolata "La rappresentazione dell'*Antigone* di Alfieri nel Palazzo di Spagna di Roma" (217). Inquadrata

in primo luogo la recita della tragedia nell'orizzonte d'attesa creato, all'epoca, dalla polemica letteraria sul genere teatrale, la studiosa sottolinea la risonanza riscossa da tale rappresentazione ed in merito propone, in una serie di appendici, le testimonianze di commenti editi e inediti, redatti da coloro che assisterono all'*Antigone*, a completezza dei quali aggiunge le riflessioni formulate dallo stesso Alfieri. Nella preoccupazione dominante dell'astigiano, di natura escusivamente teatrale nei confronti del testo tragico, che annovera, oltre ai problemi connessi al 'genere' letterario, anche quelli di ordine organizzativo (palesemente confermata dall'aver egli anteposto, contro ogni consuetudine, la prova teatrale alla stampa), la Bonanni indica un punto di contatto del tragediografo con la posizione degli intellettuali europei e, contemporaneamente, il nucleo pulsore della riforma da lui avviata in campo drammaturgico.

Nella *Mirra* (ma con riscontri anche nel *Saul*) la ricerca di Guido Santato (183) individua le coordinate che determinano la tragicità del dramma, che solo nella morte del protagonista può trovare soluzione. L'analisi evidenzia, quale componente determinante della tragicità, la dialettica negativa dei contrari, potenziata dalla retorica delle antitesi che ha luogo nella coscienza dei protagonisti e che consiste nel conflitto delle passioni e della volontà, nella coesistenza di affermazione e negazione, nel dramma che si scatena nell'intimo, ed infine e soprattutto nella tensione che si crea fra silenzio e parola, quest'ultima affidata, nel recitativo di *Mirra*, alle leggi retoriche che governano reticenza e dissimulazione. Il conflitto degli opposti e l'inconfessabile mistero (la parola portando in sé la distruzione dell'ordine morale prestabilito) che tormentano *Mirra* nella solitudine del suo isolamento, ne determinano i silenzi allusivi, le reticenze, l'afasia e la spingono—vittima inconsapevole di una vendetta divina—all'autocensura estrema per una passione non detta, per una colpa non commessa.

In un saggio articolato in quattro punti Piero Bigongiari (125) dimostra che la tragedia, per Alfieri, consiste nella coincidenza di mezzi e fini, quale si attua nella catastrofe finale. Le correzioni fitamente apportate nel passaggio dalla stesura in prosa—improntata a moduli illuministici, alla versificazione—che presenta gli esiti della ricerca delle cause sottese all'agire umano, sono motivate da finalità che vanno oltre una funzione puramente sintattica e morfologica,

rispondendo invece ad esigenze ritmiche, foniche e musicali. La sofferta valutazione di ogni parola, rileva Bigongiari, si ripropone, per Alfieri, a livello di meditata operazione di ricerca dei tempi musicali, in cui si risolvono—segnatamente nella *Mirra*—la coincidenza degli opposti, la solitudine (nelle sottili implicazioni di marca trinitaria) morale etica, e l'isolamento individuale della protagonista che, attuato il vuoto attorno a sé, nel silenzio, definito nella *Vita* "operar tacendo," in se stessa consuma la propria tragedia.

Sottoponendo a confronto il *Brutus* volteriano con il *Bruto primo* di Alfieri, Giuseppe Antonio Camerino nell'articolo "Libertà e tirannide" (132), rileva come l'opera dell'astigiano si ponga in netta e cosciente contrapposizione con quella del francese, pur trattando lo stesso tema e ruotando attorno allo stesso personaggio. Pare anzi che il *Bruto primo* vada collegato—e lo autorizzano ampiamente la vicinanza cronologica oltre che l'affinità ideologica—alla più generale meditazione sulla tirannide che l'Alfieri andava svolgendo in quegli anni e che culmina nell'87, con la redazione definitiva del trattato omonimo.

Questa riflessione, a un'attenta analisi, pare prendere le mosse per certi versi proprio dal *Bruto*, da leggersi "anche come contrapposizione e come correzione delle idee sul potere monarchico emergenti nel *Brutus* volteriano" (p. 265) e da ambientare all'interno dell'ampio processo di adesione a idee libertarie che la trionfante rivoluzione americana aveva avviato in quegli anni in Europa. Per altro verso parrebbe anticipare—ma qui la cautela è d'obbligo e giustamente Camerino vi si attiene—alcuni motivi che, travalicando la posizione politica espressa nel trattato *Della Tirannide*, l'Alfieri avrebbe voluto sviluppare in modo più organico ed omogeneo nel progettato e mai attuato capitolo *Della Repubblica* e che sono da ravvisare in temi quali "l'inconciliabilità tra politica tirannica e idea di patria, la contrapposizione frontale di monarca e popolo, il titolo di cittadino come garanzia di libertà e di egualitarismo" (p. 271). In ogni caso il netto contrasto fra la tragedia di Alfieri e quella volteriana è chiaramente avvertibile nella mancanza, nella prima, di ogni accenno al motivo amoroso, che invece presiede nella seconda, e nella radicale sostituzione dell'idea che nel sovrano—cui l'obbedienza è dovuta in quanto rappresentante della legge—e nel patto sociale e giuridico risiede la legittimazione del potere, con quella che essa è

invece di esclusiva pertinenza del popolo che, di diritto, deve creare e far eseguire le leggi. Alla radice dell'ideologia alfieriana resta naturalmente, oltre all'entusiasmo per la ventata democratica americana, il costante esempio della Roma repubblicana "libera e grande solo con la creazione dei tribuni" (p. 272), unica forma di governo che possa garantire il rispetto delle idee di patria ed i concetti di amor proprio e di cosmopolitismo, per i quali l'astigiano si pone in netta, inconciliabile antitesi con la posizione esposta da Voltaire nel suo *Brutus*.

In un saggio a tesi (119) Paola Azzolini si propone di accostarsi al senso riposto e simbolico dell'ultima tragedia alfieriana: l'*Alceste seconda*, che l'autore compose, come attesta l'annotazione autografa (nel manoscritto Laur. Alf. 7) "pieno tutto di dolce melanconia." In questa linea di ricerca si colloca anche l'indagine relativa ai modelli culturali che sono alla base del testo e ne costituiscono una sorta di lontana origine. In tale rapporto la Azzolini inquadra anche le motivazioni di quell' "ingrato lavoro dell'apprendimento del greco, giustificato solo in superficie dal desiderio di colmare una lacuna culturale" (p. 379), al quale Alfieri si dedicò nei suoi ultimi anni. Momento di per sé essenziale dell'approccio ai classici, la traduzione si configura, nella fattispecie nei confronti di Euripide, in due aspetti determinanti: il primo: quello della traduzione vera e propria, il secondo: quello dell'assimilazione e dell'appropriazione dei temi, che prende forma poi nella nuova dimensione drammatica—oltre che linguistica e stilistica—conferitagli dalla rielaborazione alfieriana: è il caso dell'*Alceste prima* nei confronti dell'*Alceste seconda*.

Alle affinità dell'*Alceste seconda* con il libretto scritto da Ranieri de' Calzabigi per l'omonima opera di Gluck è dedicato il punto successivo del saggio, mentre nei seguenti paragrafi il raffronto si amplia a comprendere anche il testo di Euripide. Il mito di Alceste emerge così (completato da analoghi sondaggi per le figure di Admeto e Ferece) con i connotati appostigli dalla rivisitazione alfieriana. Vibrante di umanissimo amore l'eroina, sicura nella sua volontà, affronta la morte: morte generatrice di vita, in questa tragedia che vede la tematica degli opposti placarsi in una dimensione lirica e sentimentale.

Sul versante del linguaggio Gian Luigi Beccaria offre importanti spunti di riflessione in undici schede dedicate a Giovanni Getto—

in ricordo di una comunanza di interessi emersa in occasione delle giornate di studio e della recita di Giovampietro del *Saul* alfieriano, nel novembre 1980—redatte in forma colloquiale e discorsiva (per riproporsi nelle motivazioni originarie), che impostano, da diverse angolature, nuove possibilità di riflessione sul linguaggio tragico alfieriano o “del sublime” (207). Incisività è la parola d’ordine scandita, nota per nota, sin dalle osservazioni iniziali, che si adeguano alla necessità di fornire le coordinate culturali per la comprensione del “sublime” nella tragedia alfieriana, più che al desiderio di dare una risposta univoca all’urgere di una esigenza definitoria. Così Beccaria ha modo di inquadrare nella sensibilità alfieriana (e la sinteticità non va a scapito della chiarezza) il concetto di *nostalgia* determinato dalla consapevolezza—comune peraltro ai poeti suoi contemporanei—di non poter attingere più a “quel grande stile sublime degli antichi” (p. 423). E tale nostalgia diventa presupposto all’emulazione, a sua volta attivata anche dall’aspirazione a pervenire, nonostante tutto, a quei concetti eterni, a quelle cadenze che solo traducendosi nell’alto stile tragico, potevano essere contrassegnate dal carisma della classicità.

Giudizi sintetici hanno per oggetto poi le varianti che affollano i testi di Alfieri, ed ancora il suo scarno e disadorno verseggiare e la sua incessante ricerca di quel linguaggio che, soltanto nelle grandi opere del passato—a suo parere—aveva trovate e sperimentate le formule di un’incontrastata validità espressiva. Non di restaurazione si tratta, beninteso, ma di “illusione letteraria” come la definisce Beccaria (p. 425), concepita in seno ad una poetica che prevede un linguaggio puro, assoluto, non condizionato dalle mode e dal tempo, ed è questo linguaggio inalterato e inalterabile a garantire, nella sua essenzialità espressiva, ancor oggi, l’attualità delle tragedie alfieriane.

Sempre al campo tragico vanno ricondotte alcune esperienze dell’Alfieri traduttore: in quest’ottica è da considerarsi un’ideale prefazione all’edizione critica delle traduzioni di Terenzio il primo paragrafo dello studio di Mariarosa Masoero e Claudio Sensi: *Vittorio Alfieri interprete del teatro classico* (242), che ricostruisce con attenzione i momenti dell’approccio alfieriano ai testi dell’illustre comico antico. L’impegno del tradurre, iniziato “così per balocco” “verso il Giugno del 1790”¹⁹ sulle pagine dell’*Eneide*, diventa invece, per l’opera

di Terenzio, una scelta motivata da "ragioni strumentali e pratiche" (p. 430) dovute alla necessità di acquisire, a livello retorico, dimestichezza con il verso comico. Le difficoltà di ordine formale, stilistico e linguistico, che Alfieri ebbe ad affrontare nella multiforme palestra del teatro terenziano, sono esaminate dai due studiosi che propongono numerosi esempi delle soluzioni via via esemplate dal traduttore. Egli dimostra, con il procedere delle sperimentazioni, sempre maggior competenza e disinvoltura, sino alla versione italiana dell'*Ecira* che "ha tutte le carte in regola per essere considerata incisiva e matura, soprattutto là dove il modello classico delinea la condizione psicologica dei personaggi" (p. 433). Più che il lato comico è dunque proprio il risvolto serio, impegnato e antitradizionale di questa particolarissima commedia terenziana a far breccia sulla sua natura di tragediografo, rendendogli più congeniale la fatica della traduzione. Ad Eschilo e a Sofocle è destinato il paragrafo successivo, che inquadra lo sforzo ostinato e caparbio con cui Alfieri si applicò, dopo il compimento del 45° anno di età, nello studio del greco, con le sole sue forze, senza l'aiuto di maestri. Di questo tirocinio sono puntualmente riferiti i momenti più significativi e determinanti nell'acquisizione degli strumenti tecnici appropriati, le pause di riflessione, le improvvisi interruzioni nel lavoro, l'evoluzione infine dal 'privato' al 'pubblico,' culminante nella decisione di dare alle stampe le sue versioni dal greco.

Fra Eschilo e Sofocle è il dramma di Sofocle *Filottete* a far presa sulla psicologia di Alfieri, in quanto gli offre, indicano gli studiosi, "tre fondamentali spunti di meditazione tragica: l'eroe che soffre fisicamente sulla scena; il dramma della decezione di chi si fida e quello dell'ingannatore suo malgrado" (p. 442). Conclude lo studio una serie di osservazioni sulla traduzione delle *Rane* di Aristofane, versione completata, ad avviso della Masoero e di Sensi, prima del 1801 su fogli non pervenutici, dal momento che Alfieri trascrisse direttamente in bella copia questo suo lavoro, dal 18 maggio al 15 luglio 1801, su un'edizione settecentesca di Aristofane, durante l'intervallo trascorso fra l'idea e la stesura della *Finestrina*. Viene illustrato, nel saggio, il confronto non sempre pacifico con l'opera comica aristofanesca, improntata ad una concezione del tutto estranea alla mentalità alfieriana. Tale dicotomia giustifica le punte polemiche, la stizza del traduttore di fronte alle difficoltà o addirittura

all'impossibilità, a volte, di rendere in lingua italiana i frizzi, le battute, le ambiguità semantiche del testo greco. Purtuttavia, di contro alle postille e alle croci marginali che testimoniano il suo disagio, emerge la sua forza inventiva, la sua capacità originale e sottile di coniare neologismi, modellando una gamma di variazioni esemplari nell'ambito del linguaggio satirico e caricaturale. Ma di questo tirocinio la lezione più vitale che rimane è, come fanno notare gli studiosi, ancora una volta, quella inerente al versante tragico, che impronterà, nella medesima ambientazione infernale delle scene di giudizio, *La Finestrina*, l'ultima opera di Alfieri, la più aristofanesca della sua vita.

Su Alfieri traduttore di Sallustio si sofferma Antonia Mazza, citandolo tra Manzoni e Leopardi (243) per documentare la fortuna 'di ritorno,' corrispondente a riprese tarde, quasi dovute ad una lunga sedimentazione negli anni, di echi e pagine di questo classico, letto da tali autori, com'è consuetudine, nel corso del rispettivo apprendistato scolastico o comunque in età giovanile. La breve scheda dedicata ad Alfieri, chiamato marginalmente in causa per una qualche analogia al tema, si limita a profilare, con l'esclusivo supporto delle pagine della *Vita*, le tappe della sua consuetudine con l'opera di Sallustio. Le traduzioni sallustiane tennero impegnato l'Alfieri, con applicazione poco omogenea nel tempo, ma non per questo meno intensa e sentita, dal 1776, anno in cui maturò la decisione di tradurlo, sino al 1799 quando, revisionando le versioni già compiute da Virgilio e da Terenzio non ritenne necessario riprenderle e ritoccarle, essendone, evidentemente, soddisfatto.

NOTE DELLA PARTE PRIMA

- 1 Cfr. Guido Santato, "Rassegna alfieriana (1972-1977)," *Lettere italiane*, XXX, 3 (1978), 388-410. Id., "Rassegna alfieriana (1978-1981)," *Annali alfieriani*, III (1983), 165-195.
- 2 Nel volume Vittorio Alfieri, *Filippo*, edizione critica a cura di Carmine Jan-naco (Asti: Casa d'Alfieri, 1952).
- 3 Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti* (Bari, 1968), 240.
- 4 Copia che si rivela "non completamente fedele perché il Tassi si sente in dovere di mettere un po'd'ordine negli appunti di Alfieri" (20).
- 5 Si tratta dell'*Aminta*, della *Secchia rapita*, della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*.
- 6 Mariarosa Masoero si è occupata dei libri I-VI, Claudio Sensi dei libri VII-

XII.

- 7 Vitilio Masiello, "La falsa libertà: *Il Misogallo* e il suo problema," *Belfagor*, XXXIX (1984), 253.
- 8 *Satire* / di / Vittorio Alfieri / da Asti-/ . . . *in malos asperrimus / Parata tollo cornua.* / Horat. Epod. Od. VI/ [*fusello*]/ Londra/MDCCCIV (ma Firenze, Piatti, 1806).
- 9 Rodolfo Renier, *Il Misogallo, le Satire e gli Epigrammi editi e inediti* (Firenze: Sansoni, 1884).
- 10 Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile (con cinque nuovi studi)* (Bologna: Zanichelli, 1981), 260.
- 11 Precisamente: CI, CII, CIII, CIV, DI, DII, E, F.
- 12 *Il / Misogallo / Prose, e Rime* / di / Vittorio Alfieri / da Asti / [*Fuso*] / Londra / 1799, ma edito a Pisa nel 1814 da Sebastiano Nistri.
- 13 Su questo argomento va segnalato l'importante contributo già offerto dallo studio di Mariarosa Masoero e di Claudio Sensi, in bibliografia segnalato al n° 242.
- 14 Leggibile anche, con qualche variazione, nei "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, qui al n° 131.
- 15 Aldo Actis Caporale, "Due sonetti inediti attribuiti a Vittorio Alfieri in una miscellanea piemontese del primo Ottocento," *Studi piemontesi*, X, 1 (1981), 93-99.
- 16 Come mette in evidenza Franco Suitner nella sua recensione, qui al n° (190).
- 17 Cfr. *ivi* pp. 65-67.
- 18 Carlo Pellegrini, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1951), 102.
- 19 Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di Luigi Fassò, I (Asti: Casa d'Alfieri, 1951), 286.

Notes on Erich Auerbach's *Scenes from the Drama of European Literature*

Peter Carravetta

Figura enim praeterit, non natura: thus ends a gloss by St. Augustine (*De Civitate Dei*, 20, 14) to a passage from I. Cor. 7:31. Auerbach, in the lead essay of this reissue of his more "methodological" studies, edited with a foreword by P. Valesio (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984), reports the citation as part of his charting the semantic history of the word/concept *figura* from its earliest appearance in Terence, then through Roman rhetoric and on to the Christian era transformations it underwent, culminating with Dante. The question *not* asked by the great scholar is what exactly is it that legitimates an assertion of this type, "the fashion [*figura*] goes away, not the nature" (37; Manheim trans.), above and beyond the fact that the explication of the New Testament requires some hermeneutical turns not always easy to decipher. The use Augustine makes of the word figure, which is broad and not without the coloring of his own conception of allegory, is at first like that of a dual system, a two-pronged schema of which the first is historical fact and the second fulfillment. In the wake of Tertullian's influential designation, fulfillment is closely related to *veritas*, and the figure is thus easily conceived as an image [*imago*], or—crucial alternative—as a shadow [*umbra*], one step removed from Truth. Fulfillment as the coming into being of a truth not yet here was often pointed forward in history—which was Augustine's and in general the Christian era's concern: foreseeing events, like Christ's reincarnation, in the Bible—and, at the same time, presupposed a direct connection with the concrete event:

both shadow and truth are abstract only in reference to the meaning first concealed, then revealed; they are concrete in reference to the things or persons which appear as vehicles of the meaning. (34)

Unlike allegory, the figure must have a concrete, historical referent which propels the sign-function (as icon, metaphor, stylized type, etc.) forward in time. In the two-pronged conception, the past image it made up of history as it actually manifested itself in a *before*, and it therefore *pre*figures the fulfillment which is actualized in the present *now*. Where of course one is subject to the risk of interpreting an image for a shadow—where, in short, the question of an immutable “nature” arises tacitly once again. For Augustine, then, what was necessary to achieve was the legitimization of yet another term, the day of Final Judgment; and he does this by merely including it as the unknown variable in future time which still relied upon the two terms of the *figura*: “do not look upon as telling of the past, but rather as foretelling the future” (43). The temporal (historical) unity of the Old Testament needed therefore to be split up to account for a supratemporal, eternal time, thus justifying God’s knowledge of future events for all time and man’s limited knowledge concerning the concrete, historical past only. The problem must have been a formidable one, and major attempts to solve it can be found from Boethius to Valla.

Auerbach goes on to demonstrate how this semantic expansion in the history of the word/concept made possible manifold developments. For example, Christian exegesis recovered the more purely “rhetorical” origins of *figura* as the difference between *figura verborum* and *figurae rerum*, as derived from Quintilian (45). It also posited a new opposition between *figura* and *historia*. At one point, however, there emerges—but for brief moments—a triadic scheme, *historia-figura-littera*, evidencing the possibility that indeed the *figura* could couch a third term, a *necessary, other* referent which stands in-between the semantic function or category, on the one side, and the material signifying ground, or a concrete alterity (we might even say, textuality), on the other. Auerbach continues his analysis insisting on the two-sided, dichotomous definition of *figura*, so that when it is set into motion (in the creative and the interpretive instances of production and re-production), it pushes the *relation*—“a middle term between *littera-historia* and *veritas*,” (47)—into the background, foregrounding a dualism typical of the rationalistic idealism that informs it:

Figural interpretation establishes a connection between two events or per-

sons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first. The two poles of the figures are separate in time, but both, being real events or figures, are within time, within the stream of historical time. (53)

Distinguishing it carefully from the occasional overlap with allegory, doubling it in order to account for the possible coexistence of the four levels of meaning in the Scriptures (and eventually in *The Divine Comedy*), Auerbach charts an evolution which is already pointed toward "method," beginning that migration from the realm of rhetoric (of existential, actual, body-mind presencing) to that of logic (or Medieval dialectics at first and Thomism later on), thus consigning the figura to repetition of the Same. As he writes in the same essay:

Whereas in the modern view the event is always self-sufficient and secure, while the interpretation is fundamentally incomplete, in the figural interpretation the fact is subordinated to an interpretation which is fully secured to begin with: the event is enacted according to an ideal model which is a prototype situated in the future and thus far only promised. (59)

But what is here considered the future as the achieved or fulfilled prefiguration in Augustine, a temporally eternal telos, is in reality a linguistic, human filter that requires a concrete living being in order to locate it and activate it. Not God out there and waiting at the end of all time, a fulfillment forever deferred yet determining in the present, but the linguistic intervention of the interpreter/performer between the past and the future, the givenness of a being-there around and about which all predications, all re-presentations rotate. Perhaps it was a matter, on Auerbach's part, of seeing how Augustine's tripartition of the *figura* was an attempt to work out not only a theological need, but a linguistic and ontological one as well. Auerbach, in fact, does not seem interested in developing one of his own insights, namely, that his model "point[s] to something which is in need of interpretation" (59), or, in other words, that the figura will reclaim, rebound off, or send as destining (*Geschick* in Heidegger's sense of the term) other figuras, other re-presentations of a historical event, whether fulfilled or not. And from the point of view of the interpreter in his/her experiential time relating to a text that in its turn relates—i.e.: tells, or says again, in the form of its linguistic fulfillment—a historical fact or event, this entails entering the interpretive circle fully cognizant of a third referent or frame, a dynamic

locus actively *co*involved in establishing a workable stance with the other two terms (past, real event, *and* present-future actualization or coming into being). The figura, then, calls for another point which is represented by the actualizing presence of the interpreter, who is the one doing the "figuring" toward the completion of fulfilled or realized meaning (and where the pre-figures, projected future prototype *need not be* a theological axiom). Of the existential-historical-linguistic moment of the interpreter there are almost no traces in this collection of essays, as there are, for instance, in *Mimesis*, as Edward Said once pointed out.

Unlike Spitzer (and, before him, Vossler) whose historical semantics was conducted on the basis of precise linguistic-stylistic analyses meant to connect between *Wort und Werk*, thus establishing a profound bond between linguistics and literary criticism, Auerbach attempts cultural criticism on a grand scale. His strategy consists in following a word/concept through its textual concretizations, locating the semantic spaces it occupies and the claims, which include world views, it makes in its historical unfolding. Auerbach will thus amass erudite and authorial sources, stake out the confines of applicability of the given work, isolate a dominant sense, deploy it as an axiom, trace how it sways from its original signification, finally deduce an evaluation and test it out on a broad corpus. This "method" is of course applied in a magisterial way to the "New" interpretation of *The Divine Comedy*, initiating an important and influential critical current among Dante scholars, especially in the United States. The approach works also when studying the use made by a particular author of a specific work or phrase, as for instance *justice* and *force* in Pascal (101–29), or when charting the first steps of a newborn social construct, *la court et la ville* (133–79). One is reminded here of how a later generation seems to have assimilated this interdisciplinary and socially conscious criticism, both here and in Europe.

At the same time, however, one cannot but feel the distance that separates this "precursor" from our present day theories and methodologies. As Della Terza noted in the introduction to the Italian edition of the collected *Dante Studies*, with Auerbach it is the final result that really counts, not the actual application of his "figural method." Historically, with the decline of the linguistics of the *parole* and the criticism of the *Stilkritik*, the linguistics of the *code*, or of the *langue*,

prevailed, especially in the post-WWII period (de Saussure, Bally, Jakobson). Not fully equipped to develop into a literary hermeneutics (of which there are some premises in his work, as well as in that of Spitzer, and Terracini), Auerbach's style was either eclipsed, or was watered down by academic pedagogy. We have since, moreover, witnessed the appearance and partial disappearance of various other approaches or "fashions," among which I'll cite phenomenology, structuralism, semiotics, deconstruction, not to mention the epistemological and ontological problems raised by Marxism, Lukacs, Benjamin and Adorno in particular. It should come as no surprise, then, that certain turns of phrase, or esthetic judgments, do indeed appear "dated." Except in one respect. As Paolo Valesio quite appropriately points out in the prefatory essay to the book, bringing out this collection of studies by Auerbach constitutes "an overdue rediscovery of the essay as a form of critical exploration, and of the cultural values to which such a form gives expression" (xxi). As such their significance resides in that spirit (a word that ought to be engaged without the horror of its theo-rhetoric roots), that willingness to risk even the potentially disturbing conclusion (i.e.: "The Triumph of Evil in Pascal," original English essay title later changed to a more bland "On the Political Theory of Pascal"), transcending glossarianism and the structures of Methodology (method as an *a priori* given, not method as derived from the actual textual exegesis, which is Auerbach's way).

However, though Auerbach certainly moves beyond the *littera* in his sociological, "historist" semantics, whether textual, infratextual, or contextual, it can be asserted that at bottom he still predicates his argument along the unseen and centering tracks of a dualistic interpretive reason: as hinted above, the "essence" remains and the *figura*, as a theoretically empty set, can only yield meanings, or images, that pass away or are swallowed up by historical time. At this juncture, it can be said that the other possible meanings of the word/concept *figura* as *imitatio veritatis* (44) proposed by Gaudentius, or the more common and discounted view as "deception" or *figurata similitudine* (stemming from Ovid [23]) are indeed exerting a deconstructive tug at the wholesale application of a figural method of interpretation. For these other possible significations are only temporarily eclipsed throughout the Christian era development

of the word, or else are subsumed, construed as exceptions that prove the norm, or as erroneous deployment, but they are there in absentia to expose and explode the *figura* as Auerbach understands it for saying what it says *and* for saying its opposite as negation: thus comes to light the presence/absence metaphysical dichotomy we heard so much about in recent criticism. But by the same token, the question of “undecideability” which recent deconstructivist criticism hailed as the ultimate consequence in the chasm between the discourse of the text and the rhetoric of criticism, is unveiled as having indeed a concrete, decideable factor, the political one, the aspect of Power which precipitates the either/or logical dialectic of any affirmation into the concrete social/interpretive scene. Augustine’s elaboration of the notion of figural interpretation is but one example of how a text can be forced toward an appropriation, and therefore control, of a series of extremely influential forms of discourse, those of New Testament exegesis. And Auerbach’s interpretation of Augustine’s interpretation follows in the same pattern. The possibility, inherent in the word/concept right from the beginning, that *figura* can not only represent a concretely derived event (fact-fulfillment), but that it can also serve as a “copy” or “simulacre” makes it hermeneutically versatile yet highly unstable, bearing along its luminous imprint (in Cicero, figures of speech are called *formae et lumina orationis*) the prospect of its groundlessness, its self annihilation: *figura* in fact also meant, as an attested synonym that belies the conceptual opposition, *umbra*, shadow or what is not readily visible, that is, legible or understandable (though Auerbach is quick to clarify that this usage became a “metaphoric turn” rather than a “direct designation.”) No matter, the great scholar’s definition displays and legitimates two registers: “*figura*: the creative, formative principle, change amid the enduring essence, the shades of meaning between copy and archetype” (49).

It follows then that only as essays, in the light of their particular approach to the topic in question, as prime examples of what the “old fashioned” historical and stylistic criticism was capable of achieving, can these essays be considered timely, interesting, important especially to younger scholars and graduate students. It is unquestionably refreshing to read one of the most synthetic, clear and illuminating essays in the book, “Vico and Aesthetic Historism,” and come away feeling both more learned and gratified for the inevitable tour de

force. Though of course several points can be challenged. But ultimately it is not the heuristic, but the eristic aspect of his work that gives Auerbach currency, its capacity to stage ("scenes" as appropriately used in the title within the larger "drama" of European culture) a socially conscious discourse amidst heterogeneous linguistic infrastructures, or its being stylistically uneven, "creative" in the sense in which the author's "I" and the author's social definition of his "role" are in dynamic tension, even when he himself essays to ignore the "missing" third element of the epistemological triangle figural interpretation entails. It is a great book to teach critical writing and to deploy for all sorts of metacritical exercises, beginning perhaps with the mildly grotesque exhumation suggested by the figure of Lazarus and ending with a radical critique of the vague humanist ideals it endorses.

CUNY/Queens College

Il suicidio di Saffo trattato da Grillparzer, Leopardi e Pavese

Grazia Sotis

La critica moderna ha rivolto molta attenzione alla figura di Saffo. Attraverso le sue poesie la poetessa di Lesbo cantò se stessa, rompendo così il silenzio dell'io femminile nell'antichità classica. Saffo visse in un periodo di transizione. Nel settimo secolo il dominio della vecchia aristocrazia venne scosso dalla nascita di una nuova classe sociale, quella mercantile e commerciale. In questo stato di cose la poetessa, secondo quanto riferisce Page duBois (95-106), liberò se stessa e quindi le altre donne dal rigido ruolo dato loro da una lunga tradizione che vedeva solo l'uomo come eroe.

Eva Stehle in "Sappho's Private World," presentando una donna con un io prettamente femminile, visto non più come un oggetto dell'eroticità maschile bensì come un soggetto erotico, arricchisce lo studio analitico delle poesie di Saffo fatto da Richard Jenkyns e Anne Pippin Brunett, i quali hanno messo in evidenza una poetessa che aveva una sensibilità moderna e per questa ragione diversa dai poeti del suo periodo. Secondo Jenkyns, Saffo

. . . depicts the imprecise with great precision. She looks at her surroundings through half-shut eyes It is precisely because Sappho is, within her limits, so remarkable sensitive to natural impressions that we are liable, unless we are careful, to attribute to her a modern sensibility. (40)

Da un punto di vista poetico, secondo F. Della Corte, Saffo "ha rinunciato al senso positivo dell'esistenza, e, con l'indagine introspettiva che penetra nel profondo della sua psiche, anziché comporre la sua figura in un atteggiamento statuario, ha voluto scompigliare i suoi gesti, sfuggire al rigore di un comportamento statico, rovesciare il passato epico in un presente esteticamente lirico" (23).

Tre poeti moderni hanno contribuito in modo particolare a proiettare la figura di Saffo nel nostro mondo, gettando una nuova luce su una poetessa alle prese con un io prettamente femminile ancor

prima di quanto stabilito dalla critica di oggi: Grillparzer, Leopardi e Pavese. I tre scrittori nel cantare Saffo hanno avvertito un'affinità elettiva da ricercare non tanto nell'amore infelice quanto nell'artista alla ricerca di sé. Per tutti e tre Saffo rappresenta il prototipo dello artista moderno che viene a conoscenza del proprio essere non solo di poeta ma anche di donna.

Grillparzer nella tragedia *Sappho* (1818) tratta il motivo da cui è scaturito il tormento della donna: l'amore non corrisposto; ed evidenzia la disperazione di un animo che si trova a combattere contro forze oscure: irrazionalità, gelosia, rabbia. In lei prevale e s'impone un alter ego, con cui stenta ad identificarsi e che non sa accettare come espressione di se stessa. Leopardi nell' "Ultimo canto di Saffo" (1822) va invece aldilà del tema dell'amore, in una ricerca dell'infelicità esistenziale della donna, alla quale unisce il suo canto e la sua voce di poeta. Pavese in "Schiuma d'onda" (1947) è alle prese con la delusione della donna che nella morte aveva cercato una soluzione alla sua esistenza terrena.

I tre lavori modulano il tema del suicidio in fasi diverse. Mentre per Grillparzer diventa un atto nobile che riscatta Saffo dall'essere diventata una donna, ridimensionando il mito creatosi intorno all'antica poetessa per conferirle un aspetto più femminile, per Leopardi è la conseguenza della disperazione e della negatività nei riguardi della vita. D'altro canto, Pavese impernia il dialogo sull'inutilità e sulla noia della morte, sul vuoto esistenziale vissuto come una realtà vera, eterna, allucinante.

A differenza della Saffo di Pavese e di Leopardi, quella di Grillparzer è violenta nelle sue manifestazioni. Questo ultimo affronta per primo uno studio psicologico su un personaggio rendendolo vivo: lo scrittore austriaco non ha voluto creare una "cosa dell'immaginazione" ("eine Sache der Imagination"), ma una donna vera, dibattuta. Anche se nella scena iniziale dell'opera è presentata nella pomposità e gloria di poetessa, è tuttavia una semplice donna innamorata, timorosa di perdere l'amicizia e l'amore di Faone, e avverte il tumulto creatole da questo affetto per l'uomo. Chiaramente lui non corrisponde l'amore della donna ma della poetessa, anzi ne era rimasto affascinato prima ancora di averla vista, attraverso la lettura delle poesie. Ironicamente la Saffo donna non piace ai suoi servitori, forse neppure a Melitta, la giovane schiava cara alla poetessa e alla

quale ricorda il suo stesso passato di fanciulla:

... ancora timida, con le gote tonde di una bambina, desiderando vagamente nel mio petto tormentato, pesante, camminavo il mondo libero con passi sciolti l'illusione ancora, non conoscenze con le sue torture, era tutta la musica delle mie corde dorate; quando l'amore era ancora un terreno fantastico, vergine, una magica terra straniera. (Atto I, scena 5)

Il diaframma che separa la fanciullezza dalla maturità viene spezzato bruscamente al momento della conoscenza che fa cadere l'illusione, il velo di Maia, del mondo per aprirci una realtà tormentata e un vuoto. La donna di Grillparzer si rende subito conto dell'impossibilità di un amore simile, sí da descriverlo come qualcosa che si intuisce con un senso di sbigottimento ("il mio sguardo può misurare il vuoto, ma non il mio piede"), come colui che s'avventura con una barca leggera per mondi sconosciuti circondato da "una grigia estensione di spazio senza limiti. Vede la sponda assoluta, ma spostata lontana."

Nella seconda scena, la donna s'accorge dell'innamoramento dell'uomo per la giovane schiava, e inizia così la sua sofferenza, "Come le stava vicino! Come era caldo il suo abbraccio! . . . Lei sulle sue labbra — via! Non voglio pensarci!" Ad aumentare il suo tormento sopravviene il dubbio, se fosse stato giusto, per lei grande poetessa, innamorarsi di Faone. La gelosia è ingigantita se vista in rapporto all'innocenza e alla calma di Melitta che come una novella Nausica

s'è avviata verso il ruscello che scorreva

limpido e fresco attraverso il boschetto di mirto. (Atto III, scena 3)

Saffo affronta Melitta in un attimo di rabbia. La reazione di Faone la accentua maggiormente quando lui dichiara apertamente di sentirsi liberato dall'incantesimo ora che la donna gli si è manifestata nella sua nudità. Colpita, Saffo piange senza destare alcuna compassione sull'uomo che continua a vederla come una Circe.

In un primo tempo la donna si sente tradita dalle persone che riteneva degne del suo affetto e vorrebbe che il mondo sprofondasse con lei; poi è invasa dall'ira che le preclude di essere ragionevole, al punto di voler uccidere Melitta, degradandosi così sempre di più davanti a Faone. I due giovani cercano di fuggire ma vengono catturati. Le parole terribili dell'uomo riportano la donna ai suoi sensi

Solo una donna posso pensare tanto crudele, una donna debole, profondamente e vilmente arrabbiata. Sei stata tu a colpirla; quanto ti conosco ora! Via da me, via! (Atto IV, scena 3)

e Saffo cerca scampo, ma non dall'uomo, come lui crede: "Fuggi da me? Prima rispondi alle mie accuse! Ah, tremi! E ora che tu tremi ed abbi paura!" ma da se stessa. Le offese di Faone si susseguono con un ritmo incalzante

I pregi dorati della poesia sono andati perduti.
Non profanerai più il nome dell'arte:

...

Ma tu hai usato la poesia come veleno per causare
una morte crudele al tuo nemico:
Quanto diversa è la Saffo che avevo creduto

...

Chi ti ha trasformato con la sua bacchetta
magica? (Atto IV, scena 3)

La trasformazione di Saffo è avvertita attraverso le terribili parole dell'uomo che testimoniano il precipizio in cui la donna era caduta. L'atteggiamento di Faone è tuttavia molto ambiguo: la sua sembrerebbe la presa di posizione di colui che vuole far sentire la propria forza e punire con essa la debolezza umana e femminile di Saffo. Confrontandosi con lui, lei intravede come in uno specchio il proprio animo, l'uomo diventa l'ostacolo, o il punto fermo che porta la donna a una riflessione non tanto del proprio agire, quanto del proprio carattere. Inizialmente Saffo lo aveva avvertito di quello che era capace, cioè di azioni inaspettate; forse in fondo era consapevole della potenzialità del suo io, soltanto non aveva mai trovato il punto di misura e l'ostacolo che la fermasse a riflettere sulla sua personalità: essere una donna prima ancora di una grande poetessa. Con le sue accuse, Faone la spoglia del vestito poetico per mostrarcela in tutta la sua femminilità. La Saffo di Grillparzer non è poi così diversa da quella greca che nelle sue poesie andava cantando i suoi desideri, debolezze . . . l'amore, e aveva messo in mostra il suo animo rendendosi diversa dagli altri poeti dell'antichità classica. La Saffo di Grillparzer è in parte un moderno Orfeo che, andato alla ricerca di Euridice, ha invece trovato se stesso. Saffo dirà a Faone: "Cercavo te, e ho trovato me stessa." Ed è Saffo a non perdonare se stessa dall'essere caduta in preda all'elemento irrazionale della sua personalità; chiede perdono a tutti quelli che la hanno vista nella sua

debolezza umana, eccetto a se stessa. Lei non si perdona, si punisce per tornare pura "alle acque del mare," alla poesia e agli dei, "a quelli che sono come lei," dirà Rhames a conclusione della tragedia. Così facendo Saffo ha ritrovato la compostezza che si addice a un animo nobile.

Secondo alcuni critici, la Saffo di Grillparzer non è riuscita a colmare la discrepanza fra arte e vita. L'intento artistico dello scrittore era stato quello di creare una donna in carne e ossa, una donna che, una volta scoperta se stessa e la realtà dei suoi sentimenti, aveva cercato di fuggire da sé. L'arte non è certamente riuscita a soffocare la personalità prettamente femminile di Saffo; tutt'altro, lei vi ha trovato la sua natura di donna.

Nella letteratura tedesca della Germania Saffo rappresentava un elogio alla femminilità classica e una difesa delle donne tedesche contro gli assalti del decadentismo dei francesi. Ma a differenza della letteratura tedesca della Germania, Grillparzer con *Sappho* ha sconvolto i valori di equilibrio, bellezza, serenità classica professati dal Winckelmann, creando così una donna vera con tutta la problematica congenita in una situazione che l'ha spinta al suicidio. La maggior parte della critica ha cercato in *Sappho* una linea di scrittura, da parte di Grillparzer, fine a se stessa. Allontanandosi dalla letteratura della Germania, l'intento dello scrittore è stato di fare della donna un'eroina, non perché fosse la grande Saffo, ma perché è riuscito a scoprire prima di tutto un io pieno di contraddizioni: rivelazione che sconvolge la Saffo austriaca a un punto tale da cercare la morte per fuggire da sé e non da Faone; la rabbia, l'ira, l'irrazionalità di cui era capace, sono forme congenite della sua personalità.

Quanto diversa dalla Saffo austriaca è quella cantata da Leopardi! Il poeta italiano la vede con gli occhi di un romantico e come un tramite dal suo io poetico. Saffo s'impone al poeta, come sarà per Pavese, come artista infelice. La natura, come la dea del mare in Pavese in cui Saffo si è trasformata, è indifferente, e il ciclo monotono delle stagioni conduce il poeta al "nulla eterno." Lo scoglio del mare, sia in Pavese, sia in Grillparzer, come la siepe dell' "Infinito," è, per dirla con Luti, a proposito della siepe leopardiana, l' "ostacolo su cui si misura la proiezione verso la liberazione e la conoscenza dell'io poetico" (in Lonardi 16). L' "Ultimo canto di Saffo" è la voce dello stesso Leopardi che, nella figura della donna, riesce a

trovare e a misurare il suo coraggio verso un salto nel vuoto.

Il canto si svolge con un'apparente tranquillità, in una "placida notte." Ma già dall'inizio c'è un accenno alla irrequietezza del poeta, "mentre ignote mi fur l'erinni e il fato." Inoltre, la presenza della rupe porta direttamente a un legame del poeta con Saffo: secondo la leggenda, la poetessa di Lesbo si buttò nel mare da una rupe. (Ne "La rupe" dai *Dialoghi con Leucò*, Pavese fa dire a Prometeo che tutti gli uomini hanno una rupe.)

Anche Saffo aveva cantato la bellezza e l'amore, purtroppo la placida notte l'ha sempre trovata un'anima in pena. Nella prima parte, per libera associazione, c'è già in embrione il riferimento al "flutto" marino, in virtù del movimento ondeggiante di un campo di messi. Dalla placida notte si passa, in termini psicologici attraverso l'uso di immagini concrete, all'irrequietezza di due spiriti affini. "Noi" indica la comunione avvenuta e getta luce sulle immagini seguenti: "la dubbia sponda" e "l'ira dell'onda." Il ricordo costituisce un ruolo importante nella poesia di Leopardi. Il passato diventa vago, incerto, come pure incerta o mal sicura è l'onda. La descrizione iniziale da punti fermi ben determinati (luna, selva, rupe) prende il balzo per un sentimento indeterminato: l'unione con la poetessa è quindi più facile, resa possibile proprio da questo salto verso una forma meno definita (aere, profondi, vasta), quello che resta è un'emozione di sbigottimento.

La realizzazione di Saffo, di non far parte della bellezza del mondo, origina un senso di negatività e di comunione con l'io leopardiano evidenziato dall'uso di "non": "non ride" "non il canto" "non dei faggi" per cui, nell'ultima parte, le immagini sono avvertite fuggevoli: non è Leopardi/Saffo a fuggire la vita, ma al contrario, loro la vogliono, purtroppo è la vita che fugge loro. "L'aprigo margo" non porta alla pienezza della vita ma alla sua negazione. Una donna artista rappresenta l'incapacità di ribellione da parte di Leopardi. In "Bruto Minore," un'altra poesia dove Leopardi tratta del tema del suicidio, Bruto, suicida anche lui, non è uno spirito affine a quello del poeta in quanto capace di una "titanica ribellione," Saffo, invece, con la sua condizione sociale e biologica, esprime meglio l'accettazione e sottomissione all'ordine cosmico, lei esprime meglio l'aspetto più intimo, più nascosto del poeta recanese.

L'identificazione di Leopardi con Saffo è accentuata nella terza

parte della poesia. Ora è la voce femminile a prendere il sopravvento e si chiede del perché della sua infelicità. Misterioso è il destino dei due poeti: "arcano è tutto" e, secondo De Robertis, la stessa parola genera paura in quanto ingigantita dall'uso insistente che ne fa Leopardi. La poesia rende i due poeti coscienti della loro infelice situazione: l'artista va alla ricerca della sua ragion d'essere e scopre invece il vuoto in sé e intorno a sé. "Morremo": è la coscienza del suicidio avvenuto e ancora da venire. Saffo è la morte "mitica" di Leopardi avvenuta al momento dell'epifania, del nulla spaventoso. La bellezza non è una realtà: aldilà del velo di Maia c'è il nulla, il vuoto, il silenzio. Se per Schopenhauer l'artista nel contemplare l'arte perde la sua individualità, non è così per Leopardi, il quale, attraverso l'arte, afferma la sua individualità, l'io poetico in tutta la sua forza espressiva di negatività. Saffo ha dato a Leopardi lo spunto per parlare di se stesso, della sua infelicità di artista, come l'antica poetessa aveva già fatto ai tempi suoi. Lei, attraverso la sua infelicità di donna, aveva raggiunto quella dell'artista, la cui arte non era conforme alla moda del periodo. Saffo ha oscultato il suo io femminile pieno di contraddizioni, di emozioni contrastanti che l'hanno resa più umana, più vera, più viva. Come Leopardi, anche Saffo ha parlato delle sue emozioni in momenti di "incertezza."

Jerkyns ha messo in evidenza il legame che c'è fra i poeti romantici inglesi, soprattutto Wordsworth, e la poetessa greca: cioè la loro capacità di evocare una sensazione. Nell' "Ultimo canto di Saffo" Leopardi evoca sensazioni attraverso una poesia ricca di immagini ben precise che poi vengono sfocate e controbilanciate da sentimenti persi nel tempo e nello spazio. Quindi, un'affinità fra Leopardi e Saffo è da ricercare in una tecnica poetica.

La poetessa di Lesbo rappresenta la scoperta dell'io poetico. Grillparzer rende la sua Saffo consapevole dei propri limiti, debolezze e paure: il suicidio non è il risultato dell'inconciliabilità della sua arte con la vita, quanto una presa di coscienza sulla natura della sua personalità. Inoltre, lei rappresenta un aspetto dell'io esistenziale espresso dall'inutilità della corona d'alloro in Grillparzer, che non ha certamente aiutato la donna a conquistare Faone; dal vuoto in Leopardi ("e l'atra notte, e la silente riva"); dal movimento ondoso in Pavese, di cui parleremo in seguito.

Per un discorso sulla Saffo di Pavese conviene tener presente il ro-

manzo *Tra donne sole* (1949) uscito due anni dopo la pubblicazione dei *Dialoghi*. Saffo e Britomarti di "Schiuma d'onda" sono aspetti della personalità di Pavese, e lo stesso si dica di Clelia, Momina e Rosetta di *Tra donne sole*. Le donne del dialogo hanno più o meno le stesse caratteristiche di quelle del romanzo.

Saffo è descritta in termini di desiderio, inquietudine, tumulto. Il suicidio non ha risolto la sua infelicità, piuttosto è stato una delusione perché si rende conto che a nulla si sfugge.

In una sua poesia, Saffo, a differenza di Omero e di Alceo, aveva visto Elena non come una donna oggetto, o come un premio che si dava all'eroe, ma come una donna che agisce per conto proprio, che va alla ricerca della cosa che ama (Page duBois 95-106). Ed è questo aspetto di Elena così celebrato da Saffo ad interessare Pavese tale da diventare, per la Saffo pavesiana, un modello di comportamento in quanto non era fuggita da niente e da nessuno, è sempre stata uguale a se stessa, ma soprattutto bastava a se stessa: tutto ciò che la Saffo di "Schiuma d'onda" avrebbe voluto essere.

Britomarti è scappata dal bosco per fuggire un uomo e per rimanere se stessa (anche se da ninfa del bosco è diventata ninfa del mare). Ma Saffo, che si è chiesta il perché della vita, del suo essere, trova la risposta nel movimento sempre uguale e incessante delle onde e vede l'esistenza come qualcosa di monotono, inutile e terribilmente triste. Le onde sono l'essenza della donna e della dea del mare: esse rappresentano una vita eterna, uguale, monotona, ciclica, senza nessuno scopo o fine.

Un evento ciclico è ciò che accoglie Clelia a Torino, il Carnevale che per lei è triste perché le ricorda la morte del padre avvenuta durante un altro Carnevale. Nell'albergo dove alloggia Clelia una donna, Rosetta, ha cercato la morte. Il ritorno di Clelia a Torino è un tentativo di ritrovare se stessa ed è il desiderio della donna di ritrovarsi uguale. Purtroppo ella trova il vuoto intorno a sé epitomizzato nel negozio che era "sull'orlo del vuoto" (229), un po' come la siepe o la rupe leopardiana. Ma Clelia si difende e sopravvive volendo "bene a se stessa" (231).

Il primo tentativo di suicidio di Rosetta sembrerebbe causato da un rapporto di omoeroticità fra lei e Momina. Queste donne pavesiane sono libere, o liberate, solo apparentemente, in quanto rimangono poi prigioniere di se stesse. Se Clelia è libera volendo bene a se

stessa, "trovando la sua regola di vita come scapola e prendendo gli uomini come noi si prende le donne" (Pavese, *Lettere*, 409), e Momina con il suo comportamento eccentrico, Rosetta è l'unica che cerca la libertà nella morte. Tuttavia quando fallisce il suo primo tentativo, è criticata duramente da Momina, che è la voce di Pavese critico severo, ma come quest'ultima lui è impotente e incapace di un atto simile. Rosetta dice che, dopo aver cercato la morte, tornare alla vita è più difficile, vuol dire "stare peggio di prima. È questo che spaventa" (257). Anche Saffo cercando la morte non ha risolto il problema della sua esistenza, anche lei sta peggio di prima. Che cos'è la morte se non un vuoto che ti rende il risveglio orribile: Rosetta l'ha cercata per forse rompere la monotonia, il modo ondoso, il susseguirsi uguale e insopportabile delle sue giornate. Ma anche Momina vorrebbe morire, è vigliacca e procrastina aspettando la bella stagione per farlo. Rosetta, invece, vuole agire, non ha "pazienza di aspettare."

Saffo, per Pavese, è artista, ma soprattutto donna coraggiosa. Lei diventa un modello di coraggio che non aveva trovato in un uomo. O forse sí, in Walt Whitman, però quest'ultimo non aveva fuggito la vita. Whitman per Pavese rappresentava la pienezza dell'essere e della vita, tutto ciò che lui avrebbe voluto essere, come lui stesso afferma nel suo diario. Invece, Saffo di Lesbo è più consona al carattere di Pavese: il tentativo di accettare se stessi e non cercare di essere diversi.

Nella Saffo di tutti e tre gli scrittori c'è un senso di smarrimento. In Grillparzer è trasmesso attraverso una descrizione del mare grigio, illimitato opposto alla descrizione amena del prato, dei campi dell'isola di Lesbo. Come in Leopardi così in Grillparzer lo smarrimento prende la forma di una poesia indefinita: campo contro mare in Grillparzer; rupe-siepe contro spazio (psicologico) in Leopardi; roccia contro onde in Pavese. La Saffo pavesiana accenna alla dea del mare, come quest'ultimo anche la dea è inafferrabile, così come lo è la vita.

Secondo Pavese, Saffo è astorica in quanto per lei, come per tutte le donne, non esiste la storia. Questa non è certamente un'affermazione positiva. Page duBois dice che "women in the world of Odyssey are trapped in cyclical, mythic time . . . they belong to an age which Odysseus leaves behind as he makes himself discover

himself through his journey" (101). La posizione di Pavese, alla luce di quanto riportato dalla duBois nei riguardi di Saffo, è ambigua: per lui essa diventa una figura mitica, un punto fermo dove, misurando il suo grado di potenza maschile, scopre se stesso, la sua condizione di artista e di uomo, che non è poi così dissimile da quello della poetessa, al punto da portare avanti il suo discorso nella figura di Rosetta.

Rosetta, come Saffo di Lesbo, vive la sua condizione di donna in una società che va evolvendosi, che comincia a prendere in considerazione le donne come soggetti agenti e non come oggetti. Purtroppo questa forma di libertà all'inizio miete vittime. Forse, un atteggiamento distaccato può renderle indipendenti, esempio Clelia. Ma anche con un simile atteggiamento, secondo Pavese, che cosa si è conquistato se non la morte, che è un nulla allucinante? Infatti, la Saffo di "Schiuma d'onda" perde "la serenità olimpica dell'eroe omerico" e "rinuncia al senso positivo dell'esistenza," come dice Della Corte.

La dea del mare è una presenza continua eterna e le onde del mare respirano la sua sostanza. Saffo fa parte di questo movimento ondosso. Se l'aspetto esistenziale è più facile da accettare per Pavese in quanto scrittore a noi contemporaneo, per gli altri due scrittori, rappresenta una condizione nuova dell'artista nella prima metà dell'Ottocento. Il vuoto esistenziale di Saffo riflette la condizione di un artista che parla una voce nuova. In Grillparzer prende forma di un difetto psicologico perché in fondo tutti l'ammirano considerandola un essere superiore; in Leopardi è brutta e infelice. In Grillparzer se il suicidio rappresenta un riscatto da parte della poetessa da una situazione che l'aveva resa donna, per Leopardi, e anche per Pavese, esso non rappresenta una soluzione in quanto è parte del nulla. Inoltre tutti e tre gli scrittori attaccano alle radici la concezione della serenità degli eroi del mondo ellenico per mettere in evidenza, attraverso la figura di Saffo, la componente dionisiaca che si scontra con quella apolloniana, anche se quest'ultima è mantenuta tale da uno stile contenuto.

Nelle sue poesie, Saffo di Lesbo parla di Afrodite modulando il tema della lontananza, della distanza e del distacco, una dea sorda ai dolori della donna; in Pavese, come del resto gli altri dei, ha un sorriso sereno, distaccato dai dolori degli uomini. In Grillparzer si

ripropone nella poetessa che torna pura al mare, ma non senza aver preso una coscienza diversa da quello che era la concezione dell'antichità classica nella tradizione greco-tedesca. Nella morte la Saffo di Pavese continua a vivere come onda tormentata. Il vuoto indefinito, "il nulla eterno" del poeta recanese, si ripercuote nel movimento monotono e incessante delle onde pavesiane.

Southern Methodist University

OPERE CONSULTATE

DELLA CORTE, Francesco. *Saffo, Storia, e Leggenda*. Torino: Editore Gheroni, 1950.

DUBOIS, page. "Sappho and Helen." *Women in the Ancient World*. Ed. John Peradotto & J.P. Sullivan. Albany: State University of New York Press, 1984.

GRILLPARZER, Franz. *Sappho*. Ed. Walter Rippman. London: The Macmillan Company, 1901.

JENKYN, Richard. *Three Classical Poets*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1982.

LEOPARDI, Giacomo. "Ultimo canto di Saffo." *Canti*. Introduzione di G. De Robertis. Firenze: LeMonnier, 1934.

LONARDI, Gilberto. *Leopardismo*. Firenze: Sansoni, 1974.

PAVESE, Cesare. "Schiuma d'onda," "La rupe." *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi, 1981.

———. *Tra donne sole*. Milano: Mondadori, 1981.

———. *Lettere 1945-50*. Vol. 2. Torino: Einaudi, 1966.

PIPPIN BRUNETT, Anne. *Three Archaic Poets*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1983.

STEHLE, Eva. "Sappho's Private World." *Reflections of Women in Antiquity*. Ed. Helene P. Foley. New York: Gordon & Breach Science Publishers, 1981.

La poesia oltre i limiti della parola

Giovanna Wedel De Stasio

Nel diciottesimo canto del Paradiso dantesco le anime del cielo di Giove si raggruppano per formare con la luce aurea di cui risplendono una frase in esaltazione della giustizia; presto la scritta si rivela un omaggio prestato al governo imperiale per la successiva disposizione delle anime in forma di "M" (l'inizio della parola "Monarchia") e per la metamorfosi di tale lettera nella figura di un'aquila araldica (il simbolo dell'impero). È questo uno degli esempi più antichi di scrittura linguistico-figurativa rinvenibili nella letteratura italiana, di scrittura, cioè, tendente ad una comunicazione verbale e visiva simultanea. la parola o il segno alfabetico evocano o assumono la concetezza plastica di un ideogramma e si arricchiscono di proiezioni simboliche suggestive, richiedendo da parte del destinatario un atto di fruizione attivo e pluridimensionale. Il linguaggio poetico figurativo di Dante, che è strettamente legato all'allegorismo medioevale e alla tradizione emblematica cortese (e che si può far risalire alla simbologia cifrata di antichi culti misterici orientali) si colloca fra gli antecedenti della linea di scrittura lirico-iconica che conduce agli esperimenti di poesia concreta del secondo Novecento. Carlo Belloli, partecipe dell'ultima fase del Futurismo, opera nella sue composizioni poetiche degli anni Quaranta una destrutturazione dell'elemento linguistico favorendo la valorizzazione dell'aspetto visuale della grafia; e collega le parole sulla pagina per mezzo di nessi spaziali invece che sintattici. Eugen Gomringer, nel 1957, lo include in un'antologia internazionale di poesia concreta, sebbene già all'inizio degli anni Cinquanta, Belloli si allontanasse dal concretismo allora in via di sviluppo. Infatti egli non rinunciava al valore semantico dell'elemento verbale, pur realizzando un'interazione biunivoca tra parola ed immagine e trasmettendo il messaggio poetico a molteplici livelli della comunicazione estetica. I poeti concreti di quegli anni, invece, come il celebre gruppo brasiliano Noigandres, tendevano alla meta-comunicazione, cioè alla comunicazione di una struttura linguistica coincidente con il contenuto, in quanto il segno diveniva l'immagine

acustico-visiva della propria realtà e non rimandava ad altro fuori di sé. È significativo che il nome del gruppo venga tratto dal ventesimo dei *Cantos* di E. Pound, dove il termine “noigandres” è menzionato come un provenzalismo di significato oscuro che neanche “Old Lévy,” il celebre filologo tedesco riesce a spiegare. Nell’area della poesia concreta, quindi, il significato non va ricercato al di fuori del significante e il messaggio visuale evocato dalla composizione tipografica è indipendente da quello verbale.

La poesia concreta, che L. Pignotti considera giustamente come una forma di pittura verbale, è stata praticata spesso in passato, ma lo schema metrico dei versi e l’integrità semantica della parola vengono alterati per la prima volta nel Novecento. Fra i più celebri esempi di scrittura precorritrice della poesia concreta si possono menzionare i tecnopegnia alessandrini che E. R. Curtius reputa come la massima espressione del virtuosismo manieristico per l’attenzione concessa all’ornamentazione retorica e per la particolare enfasi posta sull’aspetto visivo dell’opera poetica (284); le poesie in forma di oggetto del Cinquecento (come la famosa “Divina bottiglia” di Rabelais) e quelle in forma di animali del Seicento (come le poesie in forma di pavone), o ancora i versi raffiruranti una coda di topo inseriti da Lewis Carroll in *Alice nel paese delle meraviglie* nell’Ottocento; in quest’ultimo caso Carroll collega in maniera arguta l’immagine rappresentata al soggetto trattato nei versi mediante il bisticcio delle parole “tale” (racconto) e “tail” (coda) equivocate da Alice.

Se in passato la scrittura visualizzata è stata praticata essenzialmente con un fine divulgativo o artistico-decorativo, nel Novecento essa riflette il mutamento del modo di percepire e comunicare della collettività umana nella moderna civiltà delle immagini. La fede contraddittoria nel razionalismo scientifico, la scoperta freudiana di forze psichiche capaci d’influenzare suo malgrado l’individuo, la nuova teoria fisico-matematica di Einstein, lo scetticismo sistematizzato dell’Esistenzialismo hanno infranto l’assolutezza delle verità tradizionali ed hanno suscitato nell’uomo un’inquietudine profonda per il relativismo fenomenico e per l’incertezza noumenica delle cose; l’astrattismo figurativo, la cacofonia musicale, l’asintattismo e il plurilinguismo letterario costituiscono alcune delle manifestazioni più evidenti della crisi socio-culturale contemporanea. Nei testi di poesia visuale la parola perde il suo valore referenziale denotativo

e viene assunta come materia oggettuale concreta. La parola impiegata mediante la tecnica dell'accumulo o della sottrazione, intera o smembrata, disposta sulla pagina secondo uno schema simmetrico o privo d'ordine, rispecchia emblematicamente la situazione della civiltà occidentale contemporanea, ridotta ad uno spettacolo di immagini svuotate; la realtà verbale oggettivata (ossia la coincidenza della parola con l'oggetto) costituisce l'unica base certa per una conoscenza fondata sulle percezioni sensoriali. Paradossalmente, però, la scrittura concreta nell'utilizzare le convenzioni grafiche in maniera anticonvenzionale tende all'astrattismo; infatti il significato del messaggio viene inteso indipendentemente dal valore semantico del medium linguistico, attraverso le sue valenze iconiche. Come afferma L. Pignotti, "la poesia concreta si addentra nella sfera del pre-linguistico (mentre) la poesia visiva"—che è costituita dall'interazione della parola con materiali non verbali—"spingendo la parola verso la dimensione dell'immagine, tende al post-linguistico" (73). La poesia visiva che è emersa dalle premesse della cultura di massa, contrariamente alla poesia concreta, conferisce un rilievo maggiore al significato rispetto al significante.

Lo sviluppo novecentesco di una civiltà tecnologica sempre più complessa ha reso necessaria una forma di comunicazione che potesse raggiungere rapidamente e con efficacia i vasti strati della società massificata. Sono nati, così il linguaggio della segnaletica stradale, i simboli delle discipline scientifiche, i mezzi di propaganda pubblicitaria, come il manifesto o la *réclame* che trasmettono un messaggio condensato di parole ed immagini, agevole a interdersi in pochi secondi per chi è di passaggio sull'autostrada o per chi sfoglia velocemente un giornale. La decifrazione del segno verbo-visivo è svincolata da ogni sequenza temporale e si attua nella percezione globale e istantanea di uno spazio. Nel 1963, a Firenze, in un convegno a cui hanno partecipato poeti, pittori, critici d'impostazione storica, estetica e letteraria, è stata affrontata la problematica della rete relazionale esistente fra arte e tecnologia. Vi si è prospettata la realizzazione di un'arte tecnologica, che adottasse, cioè, i linguaggi tecnologici per creare una forma artistica interdisciplinare, capace di svelare le contraddizioni latenti nella nuova realtà culturale di massa. Nello stesso anno un gruppo di poeti che si è chiamato "Gruppo 70" ha reagito contro la comunicazione stereotipata dei mass media ten-

tando di compiere una rivoluzione culturale attraverso i nuovi esperimenti di poesia visiva. Achille Bonito Oliva, un componente di area napoletana del gruppo, ha dichiarato che:

i segni sono recuperati dal panorama che circonda il poeta, un panorama completamente artificiale, in cui detti segni sono strumentalizzati dal sistema produttivo, ed il poeta risponde alla società di massa contrapponendo al fumetto il controfumetto, alla pubblicità la contropubblicità, adoperando e ironizzando i linguaggi di consumo. Così egli opera nel dinamismo della vita moderna, la quale si affida sempre più all'immagine e sempre meno alla parola e riadatta alle proprie esigenze poetiche gli slogan che ininterrottamente condizionano l'uomo moderno.

I poeti del "Gruppo 70" si proponevano quindi di incidere sull'evoluzione ideologico-culturale della società, operando attraverso i canali di diffusione interni ad essa. Essi effettuavano una dissacrazione della grafia tradizionale costruendo un *collage* di elementi tratti da contesti eterogenei e fusi attraverso un processo di straniamento in uno spazio linguistico-figurale che deve venire interpretato nella sua totalità.

L'impotenza della parola, il cui senso è determinato dall'interazione con elementi extra-poetici o dalla sua collocazione sulla pagina, e il suo valore fondamentalmente connotativo nell'ambito della poesia concreta e visiva rimandano alle esperienze sinestetiche ed evocative del simbolismo francese. Già Baudelaire aveva scorto nel linguaggio poetico uno strumento di rivelazione capace di collegare il mondo tangibile a quello intangibile dello spirito. Verlaine aveva tentato la fusione di diverse forme espressive (di quella verbale e musicale, in particolare) prescindendo dalle norme sintattiche e grammaticali codificate. Rimbaud aveva cercato di esprimere l'ineffabile risvegliando nel lettore sensazioni ed immagini tramite la realizzazione di effetti ritmici e verbo-melodici. Nel celebre sonetto sulle vocali, seguito da quello omonimo di Marc Legerand (1889), ogni vocale viene associata a colori ed immagini sinesteticamente suggerite e viene dissociata dalla tradizionale funzione costruttrice delle parole. Tale audace opera di frammentazione verbale è seguita da quella ancora più ardita di frammentazione dell'unità e della simmetria dei versi, compiuta da Mallarmé nel noto poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897). Mallarmé aveva curato la composizione tipografica di ogni pagina del poema utilizzando caratteri grafici di-

versi per creare delle costellazioni verbali da leggersi con una visione simultanea degli spazi bianchi e neri sulla pagina. L'organizzazione tipografica della "costellazione" ossia del raggruppamento delle parole sulla pagina in forma di costellazione stellare, diventerà uno degli schemi strutturali più tipici dei poeti visivi, a cominciare dall'artista svizzero Eugen Gomringer e dal gruppo brasiliano negli anni Cinquanta. La composizione poetica di Mallarmé assume l'aspetto di un testo futurista *ante litteram*, in cui scompaia la dicotomia di forma e contenuto e venga attuata la rivoluzione tipografica delle "parole in libertà." In un manifesto del 1913 Marinetti invocava l'uso in una medesima pagina di "tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi. . . . Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili e veloci, *grassetto tondo* per le onomatopее violente ecc." E aggiungeva: "Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri, io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole" ("Distruzione della sintassi. . . ." 109-10). In questo manifesto Marinetti polemizzava non solo contro la scrittura passatista e dannunziana, ma anche contro "l'estetica decorativo e preziosa di Mallarmé" e il suo "idealismo statico di letteratura" (109). In realtà secondo la proposta avanzata da G. Contini, Marinetti opponeva il platonismo mallarmeano e probabilmente non conosceva l'edizione originale di "Un coup de dés."

Fra gli antecedenti della poesia visuale concreta si devono menzionare anche i *Calligrammi* di Apollinaire, che nella distinzione fra "imaged words" e "worded images" compiuta da Richard Kostelanetz, corrisponderebbero alle "worded images" cioè a composizioni in forme diverse, costruite mediante l'utilizzazione di lettere e parole svuotate di un qualunque riferimento alla disposizione emotiva dell'artista; in tal modo viene attuata l'intenzione marinettiana di abolire l'io e sostituirlo con "l'ossessione lirica della materia" ("Manifesto . . ." 81). Se Apollinaire e gran parte dei concretisti d'oggi (quali Arrigo Lora Totino) mantengono intatta l'integrità plastica e talora semantica della parola, altri poeti verbo-visivi, sulle orme dei letteristi tendono allo smembramento delle parole e della lettere; la composizione poetica è costituita, cioè, dal rapporto che si stabilisce fra gli spazi bianchi e i frammenti spesso illeggibili di scrittura. Un esempio è offerto da certi componimenti di Emilio Isgrò, rea-

lizzati col procedimento della cancellazione parziale di un testo; dai *Cronogrammi* di Nanni Balestrini, costruiti per mezzo di frammenti linguistici che si sovrappongono o s'intersecano sulla pagina; oppure dagli *Zeroglifici* di A. Spatola, ottenuti mediante la tecnica del *décollage*, in cui il poeta "inventa un codice di lettura personalizzato" senza però rinunciare alla comunicazione che avviene al di là della realtà verbale e di un sistema linguistico (90). I precedenti letterari qui sono da ricercarsi fra le prove poetiche Dada, il cui esito compositivo era affidato al caso; nel Surrealismo che presupponeva una ricezione inconscia, per libere associazioni, dell'opera d'arte; e nel Lettrismo, che nell'intenzione del fondatore Isidore Isou, mirava dopo la distruzione dadista della parola e la sua sostituzione col nonsenso, alla ricostruzione della poesia attraverso il raggruppamento delle lettere alfabetiche e di nuovi segni da lui inventati, sganciati da qualunque contesto semantico e totalmente privi di referenzialità; le lettere potevano solo esprimere un contenuto estetico e suscitare uno stupore a livello primordiale. Isou era arrivato diabolicamente a concepire anche la morte del Lettrismo, intesa come ultima e paradossale forma di poesia ancora possibile. Egli aveva creato infatti un "alfabeto infinitesimale" con cui poter comporre opere poetiche esistenti solo in teoria, la cui comunicazione avveniva per mezzo di ultrasuoni e infrasuoni di fonemi immaginari.

Il Simbolismo e la avanguardie poetiche del Novecento, pur puntando verso la realizzazione di un'arte totale, cioè di una forma artistica che sfruttasse il linguaggio nella sua totale potenzialità, in realtà sono giunti gradualmente alla negazione del linguaggio; e ciò si è verificato sia nel caso dei concretisti che hanno operato una designificazione della parola, sia nel caso dei poeti visivi che ne hanno valorizzato la realtà spaziale. In entrambi i casi la comunicazione effettuata è incompleta e il lettore viene sollecitato ad assumere il ruolo di co-autore. L'apertura e l'allargamento dello spazio artistico dell'opera poetica mette inoltre in discussione il concetto stesso del genere della poesia. La scrittura ha assunto una funzione espressiva ancillare rispetto a nuovi istituti letterari e la sua validità artistica può essere misurata solo dal punto di vista dell'originalità tecnica dell'ambito di uno spessore materico privo di emozione.

La poesia, pur nel suo moto costante di rinnovamento e di ricerca sperimentale, deve rimanere fondamentalmente una pratica linguisti-

ca, che può arricchirsi di novità tecniche interdisciplinari. Tuttavia non deve scomparire nei canali della comunicazione di massa e divenire l'oggetto di un gioco intellettualistico o lo strumento per attuare un programma socio-politico. Nell'organizzazione di una forma poetica più complessa ed articolata, il poeta non deve, cioè, giungere all'equivoco di scambiare gli strumenti poetici con il prodotto.

Indiana University

OPERE CONSULTATE

BONITO OLIVA, Achille. "La poesia visiva." *Poesia e/o poesia*. Brescia-Firenze: Edizioni Sarmic, 1972.

CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.

CURTIUS, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Pantheon Books, 1953.

KOSTELANETZ, Richard. *Imaged Words and Worded Images*. New York: Custerbridge and Dienstfrey, 1970.

MARINETTI, F.T. "Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà." In *Marinetti e il Futurismo*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1973.

———. "Manifesto tecnico della letteratura futurista." In *Marinetti e il Futurismo*.

PIGNOTTI, Lamberto. *Fra parola e immagine*. Padova: Marsilio, 1972.

SPATOLA, Adriano. *Verso la poesia totale*. Salerno: Rumma, 1969.

IDEOLOGIE E PASSIONI: Alberto Moravia su Pier Paolo Pasolini

Antonino Mazza

INTRODUZIONE

Questa breve intervista è stata concessa da Alberto Moravia a Toronto, in occasione di una sua visita che coincise con la pubblicazione della versione inglese del suo ultimo romanzo, *L'uomo che guarda*.

Sarebbe stato forse più indicato, in quell'occasione, intervistare lo scrittore sulla sua opera narrativa e saggistica. Ma quando, nel suo appartamento al Park Plaza Hotel, gli chiesi se fosse disposto a parlare di Pier Paolo Pasolini, "il maggiore poeta italiano di questa seconda metà del secolo"—lo definisce così Moravia stesso in una sua nota introduttiva ad una raccolta di poesie di Pasolini recentemente tradotte in inglese—Moravia, un po' sorpreso, ne fu lieto, e accettò senza esitazione.¹

INTERVISTA

DOMANDA - Recentemente si leggeva in *Zeszyty Literackie* (Quaderni letterari), una rivista letteraria polacca pubblicata a Parigi, di una Sua conferenza su Pasolini durante il Convegno internazionale, "Tertulia de Madrid" del maggio-giugno 1986, dove Lei ha partecipato all'esposizione "Pasolini, un artista total!" patrocinata dall'Istituto Italiano di Cultura presso quella città. Mi chiedo se vorrebbe elaborare su questo concetto, come cioè Pasolini possa venire considerato un artista totale?²

RISPOSTA - Non mi ricordo di averlo detto in questi termini. Ho detto semplicemente, mi pare di ricordarmi, ho sempre detto che la poesia in Pasolini era preminente, che era un poeta anche nel cinema, nel romanzo, eccetera. Cioè, la sua intelligenza era costituita non di un prosatore o di uomo del cinema, ecco. Non ho detto che era un artista totale, ho detto che Pasolini era prima di tutto un poeta, poi è stato, secondo me, un cineasta e poi un romanziere, e poi artista in ordine d'importanza.

DOMANDA - La prima antologia di saggi critici di Pasolini, *Passione e ideologia*, che è del 1960, fu dedicata ad Alberto Moravia.

RISPOSTA - Sí, questo è vero.

DOMANDA - mi domando come e dove abbia avuto inizio questa collaborazione.

RISPOSTA - Ma piú che collaborazione la nostra fu amicizia, ed è cominciata casualmente, a Roma, negli anni '60, fra '50 e '60. Credo che Pasolini conosceva soprattutto Elsa Morante, che era mia moglie. Elsa Morante me lo fece conoscere, mi pare di ricordare, ma non mi ricordo bene. Poi divenimmo molto amici, addirittura fu la piú grande amicizia di quel periodo della mia vita. Ho avuto altri amici in tutti i tempi, ma per molti anni è stato il mio amico piú importante, e abbiamo fatto molti viaggi insieme in Africa, siamo stati tre volte in Africa. Comprammo persino un terreno a Sabaudia, dove c'era una casa, che c'è ancora. Metà della casa, esattamente la metà, era mia, metà di Pasolini. Adesso ci sta la famiglia di Pasolini. Perciò c'era un rapporto estremamente intimo.

DOMANDA - C'erano state collaborazioni a quel tempo tra Lei e Pasolini?

RISPOSTA - Collaborazioni no, non si può dire. Era un'amicizia, ci vedevamo spesso, quasi ogni sera, si pranzava al ristorante, la sera. Abbiamo fatto viaggi insieme, come ho già detto, ma non la pensavo tanto come Pasolini su molte cose, e probabilmente questa amicizia era forse stimolata dal fatto che non andavamo d'accordo nel senso, diciamo cosí, ideologico, ecco tutto. SÍ, poi c'è stata collaborazione, in quanto era condirettore di *Nuovi Argomenti*, ma insomma né io né Pasolini facevamo un gran che. Tutto quello che si organizzava per la rivista è stato sempre fatto da Enzo Siciliano.

DOMANDA - Piú tardi, in alcune interviste degli anni settanta, come anche già negli anni sessanta, Pasolini sembra definire la propria posizione ideologica contrastandola soprattutto alla Sua. Vi erano state delle rivalità, dei disaccordi?

DOMANDA - Ma la verità è un'altra, che lui aveva un temperamento diverso dal mio. Lui era, non so come dire, io penso che Lui era un comunista sui generis, nel senso un po' cattolico, e poi nazionale, non certo marxista scientifico. D'altra parte Pasolini aveva un'idea un po' diversa dalla mia sulla situazione dell'Italia. Lui pensava che tutti i guai d'Italia venivano dalla fine della cultura contadina, dal consumismo. Io pensavo il contrario, cioè pensavo invece che non ce n'era abbastanza di cultura industriale, e lo penso ancora, che i mali in Italia vengono da deficiente industrializzazione, dalla corruzione della cultura contadina. Insomma, per dare un'esempio, parte dell'Italia era di cultura contadina che però si dissolve, mentre il Nord, bene o male, si è industrializzato, perciò per me l'Italia non è abbastanza moderna, per Pasolini lo era troppo.

DOMANDA - Era questa idea dell'Italia che stimolava il pensiero regionalista di Pasolini?

RISPOSTA - "SÍ, ed è proprio perché Pasolini era una persona diversa

da me. Io parlavo il francese prima di parlare l'italiano, avevo una posizione europea. Lui veniva invece da Casarsa, era filologo, aveva il senso del dialetto, delle differenze tra i dialetti insomma, e aveva ragione anche lui, per cui aveva una personalità molto diversa dalla mia.

DOMANDA - Potrebbe questa posizione regionalista spiegare la non-polarità di Pasolini, soprattutto tra i critici del neo-realismo degli anni '50 e dei primi '60? Penso qui ad Asor Rosa. ma poi anche agli scritti di estetica letteraria del "Gruppo 63."

RISPOSTA - Ma Pasolini era conoscitissimo, non si può dire che Pasolini non fosse popolare. Aveva dei nemici, questo è un'altro paio di maniche. Lui era una persona . . . era omosessuale insomma. La sua omosessualità, come sempre succede quando il sesso non è normale, era la base di molte sue azioni anche non sessuali. Il sesso normale, diciamo normale, cioè quello eterosessuale, occupa un posto inferiore nella vita delle persone, salvo casi rari. L'omosessualità invece, se c'è, occupa tutto il posto. Perciò lui era un uomo che in fondo tirava un po' a scandalizzare, e allora alcuni ce l'avevano con lui. Aveva dei nemici, ma chi non ne ha? Soprattutto c'era quest'idea nella borghesia che un comunista dovrebbe essere morale. Era una contraddizione che un comunista fosse omosessuale e parlasse apertamente di esserlo. Era in fondo l'idea che la gente si fa dei comunisti, anche abbastanza giusta, che sono molto rigorosi su fatti di morale, fatti di sesso, eccetera. Questa anomalia di un Pasolini comunista, al tempo stesso omosessuale che andava coi ragazzi eccitava una specie di disprezzo. La sua era una posizione che cercava di scandalizzare la borghesia, la stessa borghesia su cui dipendeva, la borghesia erano i suoi lettori.

DOMANDA - Come spiegherebbe la critica contemporanea sui limiti di Pasolini romanziere? Recentemente a Toronto, durante una conferenza sul romanzo italiano degli anni '80 Renato Barilli, uno dei fondatori del "Gruppo 63," osservò che nel romanzo Pasolini proietta un mondo subalterno visto, però, quasi come ce lo si aspetta da un antropologo o da un élite intellettuale, cioè da una posizione culturalmente superiore vis-à-vis i protagonisti. È questo un fallo del romanzo pasoliniano?

RISPOSTA - Queste polemiche proprio mi danno una gran tristezza. Quello che rimane di Pasolini è importante. Queste cose proprio non hanno grande importanza culturale. Di lui rimane un poeta, rimane un cineasta di grande valore, un romanziere molto razionale.

DOMANDA - Negli anni ottanta che rilevanza hanno i temi evocati da Pasolini, cioè le diversità, le emarginazioni culturali, l'omosessualità, l'essere coscienti delle collettività diverse e delle diverse etnie emigrate nelle metropoli?

RISPOSTA - Non so se in Italia questo discorso che stava a cuore a Pasolini abbia avuto la continuità che si aspettava. In Italia l'importante

è stato un altro fenomeno. Detto semplicemente, l'Italia era un paese molto povero e sta diventando molto ricco, per lo meno in certe parti. Insomma, c'è molto materialismo. Dico questo lasciando andare l'antropologia e parlando con tutta semplicità.

DOMANDA - Chi ha ucciso Pasolini? è stato un omicidio politico, come avvertono Laura Betti, Nino Marazzita ed altri, in interviste che fanno parte integrante, come Lei sa, del documentario su Pier Paolo Pasolini, *Whoever says the truth shall die*, girato dal cineasta e romanziere olandese Philo Bregstein.³

RISPOSTA - È stato un delitto di omosessualità! Hanno detto un sacco di cose, secondo me infondate! Pasolini è stato ucciso in quanto lui stesso l'aveva provocato. Pasolini era masochista, provocava la violenza e quello ha reagito.

DOMANDA - Il discorso che si è fatto allora, che si tratta di un delitto politico e tutto da escludere?

RISPOSTA - Ma no, lei sa che se uno vuole ammazzare una persona va con una pistola, un coltello, lì non c'era niente. Io ero lì sul luogo, c'erano pezzetti di legno, non c'era nulla. Non vi era né pistola né coltello. Pasolini si poteva ammazzare in ogni momento, era una vita violenta la sua. Né fu questo un delitto di gruppo. Le cose sono andate così probabilmente: lui era andato sul luogo per consumare questo rapporto d'amore. Pasolini ha preso un pezzettino di legno e a quanto pare gli ha dato un colpo allo scroto, che fa male. Questo ha avuto come un raptus e l'ha percosso, a sua volta, con un pezzo di legno leggero, sa quel legno che sta sulle spiagge a volte con dei chiodi. Allora c'è stato un po' di sangue, Pasolini si è tolto la maglia che indossava per tamponarsi. Infatti la maglia è stata trovata ben piegata lì per terra. Poi Pasolini avrà minacciato di denunciarlo, per cui quello gli ha sferrato un calcio mostruoso al basso ventre. Dopo quel calcio Pasolini era fuori combattimento, sa come fanno i mascalzoni che danno quei calci tremendi a volte. Pasolini intanto balcollando fu inseguito da quello che lo percuoteva con questo bastoncino, ma senza fargli veramente del male, finché Pasolini alla fine è svenuto. E così il ragazzo ha preso la macchina e gli è passato sopra. Perché se lei vuole ammazzare un cane ha bisogno di procurarsi un coltello o una pistola, altrimenti vive, si continua a vivere per percosse, per calci! La vita quasi ognuno la denuncia. Lui non aveva niente in mano, questo gaglioffo, e ha avuto ricorso alla macchina. Creare un conflitto politico è cretino, è assurdo. Non c'era nessun riflesso politico, Pasolini non aveva una grande importanza politica, non era preso sul serio. Pasolini non faceva neanche politica. Lui faceva della morale, faceva degli articoli moralistici molto coraggiosi, insomma io sono del parere che non c'era nessuno sotto fondo politico, e che non era neanche un delitto di gruppo. Fu un rapporto che lo ha portato in contatto col suo assassinio. E così

succede.⁴

DOMANDA - L'importanza dell'opera di Pasolini, secondo Lei, qual è?

RISPOSTA - È questa: secondo me Pasolini è il miglior poeta della seconda metà del '900, molto semplice. Poi ha fatto dei film piuttosto belli, alcuni almeno. E poi ha scritto due, tre romanzi ambientati nelle borgate e ha scoperto un ambiente, il che vuol dire sempre molto per un romanziere, è una qualità che sta a indicare una vocazione precisa nel narratore. Pasolini rappresenta un certo momento nella letteratura italiana poco dopo il neo-realismo. Ha reagito al neo-realismo. Non era un neo-realista. Io non posso fare discorsi su questo, ma mi pare chiaro.

DOMANDA - Era un rivoluzionario Pasolini?

RISPOSTA - Era un poeta, non era rivoluzionario! Prima di tutto era un marxista di tipo cristiano. I rivoluzionari fanno i politici non fanno i poeti.

DOMANDA - Che tipo di strategia era quella di opporsi alle autorità politiche, religiose e generalmente allo statu quo?

RISPOSTA - Pasolini era uno scrittore che aveva degli interessi, come li ho anch'io, politici, etici, eccetera, e partecipava alla vita del paese, partecipava in quanto era quello che era, ed era principalmente un poeta, non era un politico. La politica la fanno i politici, gli scrittori non fanno la politica. Possono fare qualche cosa, ma non è mai una buona politica. Mi dica Lei di un poeta che ha fatto della politica? La politica è la legge del possibile, l'attività del possibile. La poesia è la ricerca dell'assoluto. Sono due cose in contraddizione. Pasolini era comunista, era convinto di essere comunista. Quando collaborava al *Corriere della Sera* dichiarava subito che era comunista. Il comunismo di Pasolini era più che altro legato alla situazione italiana. Comunque non era il comunismo del partito comunista. Il partito comunista lo guardava con simpatia in quanto lui era di sinistra. Appunto lui si dichiarava tale. Per me è comunista chiunque si dichiara comunista, però visto così criticamente non era comunista del partito comunista, era un outsider. Pasolini non ha fatto nessuna attività politica come tale, non ha mai esplicitato un'attività politica nel vero senso della parola. Quello che ha lasciato è un'eredità letteraria. Era un uomo di lettere, un uomo addirittura molto più preparato, e perché no, di me. In qualche modo era anche più preparato nel senso accademico, era un filologo.

DOMANDA - Che cosa ha portato alla letteratura italiana?

RISPOSTA - Ha portato la sua opera. Il secolo finirà e Montale, Pasolini, Ungaretti, Penna . . . saranno ancora letti. È questo, le cose sono molto semplici, non c'è mica da complicare. Altri poeti non si possono più leggere. Secondo me, questi poeti si leggeranno finché si leggerà la poesia. Pasolini è uno di loro, le poesie di Pasolini si leggeranno, non tutte, ma in grande misura. Ecco.⁵

NOTE

- 1 Di Pasolini poeta si contano tre titoli in traduzione inglese apparsi in Nord America: *Poems*, traduzione di Norman MacAfee e Luciano Martinengo (New York: Random House, 1982); *The First Paradise, Odetta. . .*, traduzione di Antonino Mazza (Kingston: The Hellbox Press, 1985); *Roman Poems*, traduzione di Lawrence Ferlinghetti e Francesca Valente (San Francisco: City Light Books, 1986).
- 2 Si veda Marek Batorowicz, "Madryckie tertulie" (breve resoconto del Convegno "Tertulia de Madrid," maggio-giugno, 1986), in *Zeszyty Literackie*, 16 (Autunno 1986), 152-54.
- 3 Il film, prodotto nel 1981 da Vara T.V. Production, Hilversum, Olanda, offre interviste con Bernardo Bertolucci, Laura Betti, Maria Antonietta Macciocchi, Nino Marazzita, Alberto Moravia, Graziella Pasolini Chiarcossi, Silvano Agosti, Michele Garlati, Dina Hart.
- 4 Diventa sempre più probabile, malgrado la convincente ricostruzione del delitto secondo Moravia, che Pier Paolo Pasolini sia stato ucciso sulla spiaggia ad Ostia su ordine neo-fascista. Si veda a questo proposito l'articolo di William Scobie, "Who killed Pier Paolo Pasolini?" apparso sul *Globe and Mail* di Toronto in data 22 maggio 1987, D.3.
- 5 Pasolini spiegava il titolo *Passione e ideologia* nel senso di graduazione cronologica: "Prima passione e poi ideologia." Secondo lui era la passione, in primo luogo, che, per sua natura sintetica, lasciava il posto all'ideologia. Senza contestare questa dialettica, è comunque alquanto vero che le ideologie possono servire da tesi, da genesi alle passioni. Moravia fa questo nell'intervista, il che spiega il mio titolo: "Ideologie e passioni."
- * Si ringraziano cordialmente F. Valente, Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Toronto, e il Professor R. Capozzi, Dept. of Italian Studies, University of Toronto.

Dino S. Cervigni. *Dante's Poetry of Dreams*. Biblioteca dell' "Archivum Romanicum." Serie I, vol. 198. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1986. Pp. 228.

To speak of dreams today is to conjure up one solitary name. Despite Freud's authority, interest in dreams, not unexpectedly though perhaps regrettably, has been pushed to the margins of our 'scientific' materialist culture. For the Middle Ages, however, absorbed in the lessons of the Biblical tradition and of antiquity, dreams and a general concern with the visionary were much closer to the heart of things. The centuries-long effort to explore reality in terms of the relationship between the human and the divine had firmly established that dreams—their nature, categories, and relationship to other forms of cognition and perception—were far from unimportant in the search for 'spiritual' answers to existence. The roll of honour of *auctoritates* on this topic is impressive: Aristotle, Virgil, Cicero, Macrobius, on the one hand; the Bible, Augustine, Albertus Magnus, Thomas Aquinas, on the other. Nor did this fascination with dreams confine itself to the domains of philosophy and theology; it invaded other areas of intellectual life; enough to remember that quintessentially medieval literary form, the allegorical dream or vision poem, to which some—erroneously in my view—have wished to liken the *Divine Comedy*. Yet, even though Dante's masterpiece should not be read as the account of a visionary experience, the visionary could not but have fascinated the poet of heaven and earth. In fact, evidence of its allure can be found in the very narrative structure of his two major literary works: the *Vita Nuova* and the *Commedia*.

It might thus come as a surprise that we have had to wait until now for a book-length study of the implications of this phenomenon in Dante. Dino Cervigni's ambitious book is clearly a timely contribution. His aim is to examine Dante's views on the oneiric in relation to their major sources, while concentrating his focus on a detailed formal, ideological, and contextual analysis of the poet's recourse to dreams and visions in the *Vita Nuova* and the *Comedy*. In addition, he "seeks to explain the oneiric within the totality of the Pilgrim's experience in the afterlife as well as to elucidate its function with Dante's poetry" (10–11). Cervigni's methodological premises are sound, and he is obviously right to concentrate on the 'fictional' works. It is in these that the poet is at his most creative in fashioning his "poetry of dreams," though greater attention at least to the *Convivio* might not have gone amiss.

The book is divided into six chapters. The first begins with a cursory overview of some of the main classical, Biblical, and Christian discussions

of dreams, and then goes on to examine Dante's debts to this "composite legacy," before concluding that "the Dantean dream narratives are neither unjustified imitations of ancient poetic practices nor merely structural and external devices in furtherance of plot and action." Instead, the author suggests, they are "a poetic, spiritual, and essential element of the pilgrim's journey" (36-7). Cervigni's survey—like the rest of the book—is clearly written and organized; however, his scope here is too brief and fragmentary to offer an adequate picture either of the history of ideas on dreams or of Dante's precise contacts with this tradition. He loosely describes the poet's position within a general intellectual field, rather than investigate his sources with any kind of precision. And though Cervigni subsequently develops his individual analyses of the *Vita Nuova* and of the *Purgatorio* in considerable detail, this flaw remains unrectified. His approach, on account of its emphasis on structural and symbolic questions, also tends to isolate Dante's elaborations of the oneiric from the visionary cultural heritage out of which they emerged. Despite some reference to mystic forms of seeing, this dichotomy is especially apparent in the otherwise interesting second chapter on the ways in which the visionary organizes the *Vita Nuova*. Via a careful structural examination, Cervigni brings to light the complex system of inter-relationships between the book's waking *apparimenti* and its various marvellous *visioni*, *immaginazioni*, and *fantasie*, which Dante skilfully embroidered together to display the connections between different levels of experience. He convincingly shows how this patterning helps to bind together the poetry and the prose, and to give the *libello*'s narrative its peculiar 'timeless' qualities; most significantly, he concludes, the visionary is the measure of the protagonist's spiritual progress.

A particularly interesting feature of his discussion are the parallels which Cervigni draws between the oneiric in the *Vita Nuova* and in the *Purgatorio*. This comparison serves as a kind of prelude to the next three chapters—one for each of the dreams of the second *cantica*. Cervigni argues that the three dreams, especially on account of their extensive debts to Biblical events, are fundamental to what he sees as Dante's main inspiration behind *Purgatorio*: the retelling of "the Pilgrim's return to good" (71). Thus, the dreams are deemed to represent different aspects of the salvific process both in history and in Dante-*personaggio*'s eschatological journey. Furthermore, the prophetic status of the dreams is considered axiomatic. I feel that this framework, while not wrong, is too rigid and only yields a partial insight into Dante's views of and recourse to dreams in the *Comedy*. By underlining the symbolic and forward-looking connotations of the dreams, Cervigni marginalizes the contacts they also undoubtedly have with the pilgrim's preceding waking experiences. Even when he does establish links between a dream and the events that have gone before it, as in his analysis of the relationship between the Valley of the Princes and the

dream of the eagle, he again simply confines his observations to the symbolic association they have in common: namely, "the mystical advent of Christ to anyone who is ready to receive Him" (91). In Cervigni's perspective, that unique 'individual'—Dante-character—tends to be supplanted by a universalizing 'abstraction': Dante-Everyman. This both goes against the main thrust of the *Comedy*'s characterization techniques, and obscures the importance of the dreams precisely in fleshing out Dante-*personaggio*. If Cervigni had paid more attention to the Aristotelian-scholastic investigation of the physiology and psychology of dreaming—especially relevant for the fourteenth century—this aspect could not but have emerged. The dreams are intimately tied to Dante-*personaggio*'s intellectual, spiritual, and emotional condition at the moment at which they occur; they are a kind of mental map of his development as he climbs Mount Purgatory. Thus, the dreams are extensively made up from what the pilgrim has seen and heard on his journey, and, as such, they can be considered his reflections on these matters ("e 'l pensiero in sogno trasmutai," *Purgatory* XVIII. 145). Hence, their ambiguities, limitations, and, as regards the first two, their negative elements—all features which Cervigni normally ignores in his optimistic and prospective reading—are evidence of how much Dante-character has still to learn and how far he has yet to travel before he reaches God. Only in his unexpectedly brief analysis of the third dream, when he argues that it presents evidence of the pilgrim's "sinless" condition, can Cervigni be said to be moving in this direction.

The dreams are therefore the highly complex inventions of a master syncretist, and on account of the variety of their polysemy they are—as Contini might argue—typically Dantesque. In addition, thanks to their backward- and forward-looking elements, they fit into the structure of Purgatory in a more sophisticated and coherent fashion than Cervigni's approach suggests. However, let me make it quite clear, that despite my reservations, I believe his book to be of value; in fact, it is the most comprehensive and important discussion at present available of the dreams' allegorical and prophetic qualities. And it is further enhanced by the critic's sensitive original discussion of the pilgrim's two swoons in *Inferno* and of his two losses of consciousness in the Earthly Paradise. These too, he concludes, belong to that same scheme recalling Redemption history which organizes the three dreams in Purgatory.

Given the line developed by Cervigni in this book, it does not come as a surprise that, in the last chapter, he should propose that the *Comedy* as a whole is the account of a *visio* enjoyed by the poet. As I mentioned earlier, I find it difficult to accept this definition, since I believe that Dante supplies ample evidence that his poem is to be read as the true record of a journey which he undertook bodily through the afterlife. However, this is not the place to try to untangle this knotty argument. To return to chapter six, this attempts to tie together the preceding discussion. It looks at the

position of the dreams within the overall narrative and ideological development of *Purgatorio*; it offers a narratological dissection of each dream; it establishes the nature of the dreams as examples of the theologians' *visio spiritualis* or *imaginativa*; and, finally, it touches on their allegorical status. Unfortunately, this last chapter is disappointing. Like the first, it is too sketchy and fragmentary; and, like the book as a whole, it promises more than it actually delivers. Although Cervigni begins from sound general premises, the focus of his analyses remains too narrow. Despite his book's merits, it is not—as he claims at the end—an “extensive analysis on [sic] all aspects of Dante's dream world” (208–9).

ZYGMUNT G. BARANSKI

University of Reading

Giovan Maria Cecchi. *I Contrasegni*. Commedia inedita a cura di Bruno Ferraro. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, dispensa 277. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1986. Pp. lvii, 236, [ii].

Con questa edizione di un'altra commedia erudita di Giovan Maria Cecchi viene ampliato non solo il *corpus* di opere, ma anche il materiale bio-bibliografico disponibile su questo prolifico drammaturgo e simpatico ‘dolcione’ fiorentino del Cinquecento. *I Contrasegni* è di particolare interesse per lo studio del teatro cecchiano poiché, essendo una delle sue ultime opere, viene ad essere quasi un'epitome della produzione teatrale erudita di Cecchi. Come rileva Bruno Ferraro nella sua premessa al lavoro, “*I Contrasegni* del 1585 furono il punto d'arrivo di una quarantennale produzione teatrale, e sono il punto da cui, gettando lo sguardo all'indietro, si può meglio giudicare non solo il *corpus* delle sue commedie ma anche l'insieme della produzione artistica e l'ingegno letterario di questo scrittore forse non ancora del tutto giustamente apprezzato” (vii). Infatti, dopo la ricca fioritura di lavori editoriali e critici su Giovan Maria Cecchi dal 1818 al 1910, si dovette attendere fino a questi ultimi dieci anni circa per un rinnovo di interessi editoriali e critici su colui che venne chiamato, dai propri contemporanei, “il comico.” Recentemente, grazie a lavori intrapresi da studiosi francesi, canadesi, americani e australiani, le opere del Cecchi godono di rinnovata attenzione.

Estesi spogli di materiale d'archivio sia a Firenze che a Siena non hanno, purtroppo, portato in luce i dati biografici tanto desiderati su Cecchi, cosicché fin oggi non si usufruisce dei dettagli necessari ad uno studio approfondito sul drammaturgo. Un tale studio è, infatti, tanto più desiderato quanto più è necessario per dissipare la confusione e eradicare gli errori (anche di fatto) subentrati in alcuni lavori critici di carattere generale

e superficiale.

L'“Introduzione” di Bruno Ferraro a questa edizione (xi-xxxix) è uno dei migliori riassunti bio-bibliografici finora disponibili su Giovan Maria Cecchi. Ricca di note, di richiami ad altri studi, di materiale estratto dagli archivi toscani in ricerche condotte dallo studioso durante i suoi lunghi soggiorni a Firenze, essa è una delle più sicure ed ampie fonti di informazioni su Giovan Maria Cecchi. Segue una “Nota al testo” (xli-lvii) molto precisa e dettagliata in cui vengono dati una ampia “Descrizione del manoscritto” (collocato nella biblioteca privata Rosselli-Del Turco, No. 46—vecchia numerazione A.III.4), ed i rigorosi “Criteri della trascrizione.” Dopo la commedia vengono date le “Annotazioni al testo” (205-21), un “Glossario” (223-28) e un “Indice dei nomi” (229-36). Siccome il Cecchi fu rinomato per le espressioni gergali fiorentine da lui usate nelle sue commedie erudite e drammi sacri (frizzi, arguzie e proverbi), tanto che molte voci vennero poi riportate in dizionari italiani da quello della Crusca in poi, le “Annotazioni” e il “Glossario” vengono ad essere un ricco ed utilissimo elenco di simili idiotismi toscani.

La commedia *I Contrasegni* si riallaccia al tipo di commedie erudite tanto in voga nel Cinquecento. Gli spunti boccacceschi, come pure l'imitazione sia della commedia greco-romana (Plauto e Terenzio), che di quella erudita contemporanea (Machiavelli, Ariosto, et al.), si riscontrano nei temi, nei personaggi, nel verso, nella struttura dell'opera. Dopo aver composto più di venti commedie erudite accolte caldamente dai suoi concittadini, Cecchi sembra quasi compiacersene in un simpatico auto-riferimento; quando il vecchio Tibaldo domanda perché mai suo figlio Emilio si sia fermato a Lastra e non sia ritornato direttamente a Firenze, l'astuto servo Razzolino gli risponde: “Non so, / se già egli non fusse quivi in villa / del Cecchi amico suo.” Ormanno, l'altro vecchio della commedia, immediatamente chiede: “En'è pur bene?” al che Razzolino afferma: “Benissimo” (III.5, vv. 376-85). Ed infatti, i vecchi, gli innamorati, e i servi astuti della commedia classica ed erudita stanno tutti “Benissimo” a casa di Giovan Maria Cecchi.

KONRAD EISENBICHLER

University of Toronto

Joseph Tusiani. *Gente Mia and Other Poems*. 1^a ed.: Stone Park, Illinois: Italian Cultural Center, 1978. 2^a ed.: Prefazione di Ennio Bonea; Traduzione in italiano di Maria Passaro Pastore. San Marco in Lamis: Gruppo Cittadella Est, 1982.

Quante Europe esistono e quante Americhe? Non parlo della varietà delle culture stipate nel Vecchio Continente né di tutto ciò che cape dalla Terra

del Fuoco al Grande Nord. Parlo piuttosto del gioco di specchi di reciproche immagini che si inarca da una riva all'altra dell'Atlantico.

E vorrei anzi qui limitare il discorso al Nord America e all'Italia. Quante Americhe vedono gli italiani? Quante Italie vedono gli americani? Ognuna di queste percezioni della realtà dell'altro, quante concezioni rispettivamente dell'America e dell'Italia genera a sua volta?

L'emigrato questo gioco di specchi può contenerlo tutto intero dentro di sé. *Genta mia* non è infatti soltanto il canto nostalgico dell'emigrato, anche se talora lo è: è soprattutto la rappresentazione del suo modo ora entusiasta ora sgomento ora addirittura sconvolto di aderire alla nuova realtà che lo ha inglobato. Tusiani—traduttore ed esperto studioso di letteratura latina—riesce a centrare sia l'impeto vitale sia il profondo disagio morale conseguente allo sradicamento.

La poesia che apre la raccolta—"Song of the bicentennial" tradotto in italiano col titolo di "Carme bisecolare"—si apre a sua volta con l'interrogativo fondamentale che potrebbe essere messo in epigrafe a tutto il volume:

Quale sarebbe stata la mia vita
se nel luogo natio fossi rimasto?
Quali sogni diversi
sognerei oggi? Non posso nemmeno
paragonare il mio stato umano
con quello d'una pianta
divelta dal suo salubre terreno
e altrove trapiantata sotto l'identico cielo.
Come a me l'alto disegno del Fato,
per sempre incomprensibile
sarà la mia stessa domanda
all'unità immortale del tutto
(. . .)
Eppure più non sono
l'uomo ch'io ero (. . .)

Tusiani però va oltre questo suo assioma di emigrato, oltre l'elegia, e si tuffa in ogni aspetto della realtà americana ben mantenendo l'*etnicità* come motore della sua poetica. *Etnicità* si chiama appunto la seconda poesia (piuttosto breve, nell'ambito di una raccolta che è in buona parte formata da veri e propri poemetti):

O nuova coscienza dell'antica mia luce,
che c'è di nuovo su questa mia terra
Ogni cosa tu sembri ridefinire (. . .)
Tu dall'Irlanda, io vengo da Roma, fratello:
altri sono nati qui, ma cos'importa?

S'emigra oggi, s'arriva a casa domani.

Nella sua prefazione all'edizione italiana, Ennio Bonea ha messo in luce molto bene l'adesione profonda del pur elegiaco Tusiani all'ideologia e allo etos americano: "Tusiani dunque, e con lui l'emigrato di cui si fa simbolo, non è un 'trapiantato' ma un 'trasformato'; in lui, attraverso la sua poesia, 'psicogramma' dell'emigrato, è sintetizzata la storia culturale degli USA. . . . Nella seconda parte Tusiani ha un marcato accento religioso, risultante da un'osmosi tra la nuova *pietas* latino-cristiana e il razionalismo puritano, quasi a tener presente la raccomandazione di John Cotton: 'lo zelo religioso diventa un fuoco fatuo senza la conoscenza.' Neppure un'ombra labile del misticismo di scuola."

A me, concludendo, interessa sottolineare come questa consustanziazione nella poesia di Tusiani non è mai basata su un piatto adeguamento: perché al contrario mostra il suo *primum movens* in quella coscienza di emigrato talora nostalgica talora aspra ma sempre incoercibile. Compiendo, forse colpevolmente, una volta tanto un'opzione meramente contenutistica, va rilevato che *Genta mia* è un contributo importante per capire l'animo e la cultura della nostra emigrazione negli USA. Affermazione che poi forse, a ben vedere, non è del tutto contenutistica, se è vero come è vero che questo contributo è direttamente e inscindibilmente proporzionale ai mezzi espressivi dell'autore; tanto è vero che quando l'efficacia di questi mezzi si appanna, anche la qualità del contenuto ne soffre. Bisogna dire, per esempio, che fra i suddetti mezzi espressivi non c'è la sintesi: e si potrebbero citare a riprova alcuni passi della "Lettera a San Gennaro" e della "Ballata del Colosseo di New York," ed anche di altre liriche, dove la felice acutezza del tema e della soluzione poetica si stemperano talora visibilmente nel cammino di un discorso inessenziale. La traduzione rende nel complesso l'esplicitezza del testo inglese, pur se non manca qualche eccesso di zelo nel cercare di calcare rime e ritmi dell'originale.

GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ

Università di Pescara

Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti a cura di E. Gioanola. Milano: Librex, 1986.

Diremo subito che, per ampiezza di visione e rigore metodologico, quest'opera del Gioanola è la più efficace e provocante indagine che a nostro avviso sia stata condotta sulla poesia italiana del Novecento. Non viene qui proposta un'altra antologia, un ennesimo campionario di poesie scelte secondo le preferenze e il gusto del compilatore. Intanto non appare in copertina la generica, trita parola *antologia*. Il titolo, semmai, sottintende la presenza di un ben definito indirizzo.

Diremmo che gli scopi siano due. Innanzitutto quello di dare spazio a quante piú voci possibili, non limitandosi cioè a tramandare pedestramente le piú voci possibili, non limitandosi cioè a tramandare pedestramente le piú orecchiate e canonicamente accettate. Secondariamente, e qui sta il maggior contributo, si prefigge di identificare i segni veramente piú innovatori, originali e validi, indipendentemente dalla notorietà o dalla oscurità del poeta.

Con questi obiettivi il Gioanola non esita ad operare drammatici ridimensionamenti e ad attestare nuove posizioni. L'esempio forse piú clamoroso è dato dal modesto spazio dedicato a Quasimodo (appena otto poesie). D'altronde la critica ha di recente iniziato a proporre nuove valutazioni nei confronti del premio Nobel siciliano. Il Gioanola, da parte sua, non esita a considerarlo "piú un esemplare interprete del neoclassicismo fra le due guerre e poi del neorealismo postbellico che non un creatore originale di nuove forme di espressione lirica . . . D'Annunzio resterà sempre alle radici della poesia quasimodiana, su un fondo sensuale di naturalità mediterranea, sempre pronta ad incarnarsi in forme mitologiche. . . ."

Che gli intendimenti del Gioanola fossero rigorosi appariva d'altronde già chiaro nelle pagine introduttive: "Se mi si chiedesse di scegliere impietosamente dieci nomi da salvare, direi: Gozzano, Campana, Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Caproni, Luzi, Sereni e Zanzotto. Sarebbe già un macello, per esclusione di nomi come Palazzeschi, Sbarbaro, Betocchi, Gatto e altri, eppure il tempo sarà molto piú impietoso, anche se per la nostra poesia questo è stato un secolo ricco e fecondo."

Il Gioanola non manca di dare quindi libero accesso ai poeti dialettali, ingiustamente trascurati. Fra essi spicca quel Delio Tessa di cui anche Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto: "Diciamo senz'altro che il disinteresse per questo poeta, uno dei piú grandi del nostro Novecento senza distinzione di linguaggio, è una vergogna della critica italiana."

Nel Tessa il Gioanola vede "l'erede, nel pieno dispiegarsi della nevrosi e angoscia e alienazione nella cultura novecentesca, del grande Porta, che solo ad una critica superficiale è potuto apparire un poeta 'realista' mentre la sua *lingua buseccona* è assai piú linguaggio viscerale. . . . Il suo realismo allucinato si rivela anche nello stile, che non è quello fluido della narrazione, anche portiana, ma presenta fratture e distorsioni, s'inceppa nei suoni delle parole, parte spesso per la tangente dell'immaginario, introducendo spezzoni onirici e di pura fantasia."

Si sono scelti questo due campioni per indicare i binari su cui si muove il Gioanola. Ma veniamo al tracciato dell'opera.

Alle note introduttive seguono vari capitoli dedicati ad altrettante correnti così identificate: Tra simbolismo e crepuscolarismo; La scuola dell'ironia; Poeti futuristi; L'espressionismo vociano; Simbolismo orfico; La grande lirica novecentesca (dove Montale fa la parte del leone); Tra nuovo classicismo ed ermetismo; Poeti dialettali; Poeti ermetici; Realismo lirico;

Una linea antinovecentista; La linea lombarda; Impegno, sperimentalismo, neo-avanguardia; Poeti dialettali del dopoguerra.

Alla sistemazione delle correnti seguono i poeti e relative poesie accuratamente selezionate. Di ogni singolo poeta si dà un ricco bagaglio introduttivo di informazioni biografiche pertinenti alla produzione poetica né mancano utilissimi rimandi e rapporti con altri poeti. Ne risulta un ritratto umano-poetico incisivo quanto illuminante. A sua volta ogni poesia prescelta viene attentamente corroborata da note e interpretazioni.

Nelle raccolte poetiche in generale, dopo la consueta e pur validissima introduzione, il lettore viene spesso abbandonato a se stesso e alle proprie risorse. Lo studente, poi, di fronte ai poeti di più ostica intelleggibilità, non avendo a portata di mano gli strumenti necessari all'orientamento—soprattutto in quell'immenso pelago che è la poesia italiana del Novecento—finisce spesso con lo spazientirsi e abbandona.

Il Gianola si dà pensiero che la poesia sia pienamente recepita allo scopo di farla amare. Per questo non viene trascurata, ad esempio, l'utilissima traduzione italiana delle poesie dialettali.

Ci si trova insomma di fronte ad una folta serie di vere e proprie cartelle monografiche elaborate con estrema cura, sensibilità critica e ovvia passione. Questo sensibile e pur grintoso termometro della poesia italiana del Novecento costituisce per noi uno di più validi strumenti di lettura e consultazione.

ANTONIO ALESSIO

McMaster University

AA.VV. *Il "nuovo" in poesia*. A cura di Carlo Marcello Conti e Lamberto Pignotti. *Zeta*, 9, 1986. Pp. 444.

L'antologia *Il "nuovo" in poesia* curata da Carlo Marcello Conti e Lamberto Pignotti per un numero monografico della rivista *Zeta* (Udine: Campanotto Editore), vuole rispondere essenzialmente alla seguente domanda: "Nella caterva di cose 'nuove' che ci sono o che appaiono o che si prospettano come 'nuove'—il look romantico-strong, i videoclip hardcore, il new style della computer graphics, la new wave dei media elettronici, la beauty-fashion della tendenza edonistica e sinestetica . . . —c'è attualmente una poesia 'nuova,' una 'nuova' poesia?" I curatori si sono avvicinati a tale interrogativo non tanto seguendo le procedure tradizionali impiegate nell'approntare un'antologia, quanto i criteri dell'inchiesta. Oltre 90 poeti hanno inviato alcuni testi—da loro stessi prescelti—della propria recente produzione accompagnati da brevi dichiarazioni di poetica e commenti intesi a delucidare la propria posizione rispetto alla domanda di cui sopra. Ne è nata così una grossa antologia che sebbene non abbia pretese di com-

pletezza (Pignotti, nella sua introduzione, ammette con scherzosa ironia le "imperdonabili dimenticanze," le "deprecabili lacune" e le "vistose omissioni" cui inevitabilmente vanno incontro operazioni del genere), riesce a tracciare un panorama piuttosto ampio dell'attuale fare poetico in Italia.

Certo, risulta a dir poco sorprendente l'assenza di autori estremamente rappresentativi come Sanguineti, Zanzotto, Porta, Cacciari, Fortini . . . o di giovani come Cucchi, Giuseppe Conte, Pontiggia . . . ma Pignotti nell'introduzione con tono scanzonato e decisamente rinfrescante, si concede alcune attenuanti: "un indirizzo piuttosto scompigliato e non sempre aggiornato, un'organizzazione del lavoro che inclina spudoratamente al paleo-industriale, la posta che ha avuto i suoi normali disguidi," e soprattutto il fatto che non sempre i poeti invitati "hanno creduto opportuno di partecipare alla ricognizione, di prestarsi al confronto. . . ." Davanti ad affermazioni del genere non ci è quindi possibile appurare se i poeti assenti siano stati esclusi o semplicemente non abbiano aderito all'iniziativa. Tuttavia, Pignotti—sempre nell'introduzione—ci assicura che l'antologia con la sua indagine/inchiesta non si ispira, come erroneamente si potrebbe dedurre, al principio dell'estemporaneità ma anzi, da un lato rifiuta il "chi è preconfezionato e garantito" allo scopo di evitare una nuova "antologia delle antologie in circolazione" e, dall'altro, adotta come tendenza ed orientamento la selezione effettuata sulla base di campioni espressivi, geografici e generazionali. (Non possiamo, comunque, non osservare che i poeti sono però antologizzati seguendo la semplice disposizione alfabetica senza effettivi raggruppamenti secondo le peculiarità e le tendenze presentate dai singoli campioni).

E veniamo ora al problema del "nuovo." Se conveniamo che la poesia, finalmente liberatasi da valori assolutistici e precostituiti, è irriducibile ad un'unica idea di sé, allora veniamo subito a comprendere che anche il "nuovo" adottato come metro di misura della poesia attuale, non è riconducibile ad una ipotesi unitaria ma anch'esso si sfalda in una pluralità di prospettive e direzioni. È infatti confortante che il "nuovo" inteso come "scarto dalla norma," "diversità espressiva," o "trasgressione," sia in ultima analisi avvicinato in chiave problematica lontana da soluzioni troppo rassicuranti e pericolose. È il "nuovo" una semplice etichetta creata allo scopo di alimentare il mercato delle lettere? È il "nuovo" spesso solo "lo stereotipo della novità"? Lo scarto che il "nuovo" dovrebbe praticare è da intendersi rispetto a che cosa? A quale norma? Sono questi alcuni degli interrogativi sollevati dalla maggioranza dei poeti. Ma selezioniamo, così alla rinfusa, alcune dichiarazioni. "Senza invenzione—avverte Vincenzo Accame—non c'è poesia, la ripetizione è la negazione di ogni arte." "I miei testi sono 'nuovi' perché non ho mai cercato la novità e l'estremismo delle mode," afferma invece Giancarlo Pavanello. E Giò Ferri: "Il nuovo che io cerco è l'antico. Non l'antico storico, ma quell'antico preistorico che è il presente." "Il meglio, il clou dell'innovazione—dichiara Gilber-

to Finzi— . . . è tutt'ora l'unica valida motivazione del fare poesia: il dire cose note (anche note) in modi nuovi." Anna Malfaiera: "Definire nuovo un testo poetico è considerarlo concluso, annullando l'atto del fare, la sperimentazione." Domenico Cadoresi rimane perplesso di fronte all'equazione nuovo = scarto dalla norma: ". . . bisognerebbe prima stabilire con chiarezza—egli conclude—quale è 'la norma,' per poi verificare appunto la presenza di quello scarto." "Il nuovo—dichiara Cesare Ruffato—porta in sé un residuo di ignoto che non concede tregua e adessa il pensiero nella processualità della conoscenza, che sempre pone a godimento ciò che è estraneo al noto e che affonda il nuovo nella struttura dell'inconoscibile."

Nel vagliare dichiarazioni così divergenti, inquiete e spesso critiche nei confronti della stessa categoria del "nuovo," Pignotti giudiziosamente conclude che il "nuovo" non è riconducibile a rigide definizioni, anzi, sembra continuamente sfuggire dalle mani. "Ci sfugge come formula—avverte Pignotti—come etichetta, come acquisizione consolatoria: non può non essere così. Le indagini, le inchieste, si rivelano utili e sono in definitiva concrete, non quando danno risposte, ma quando riescono a promuovere ancora domande: allora è segno che nell'oggetto della ricerca c'è della vitalità. . . . Se il "nuovo" non appare di fatto, diventa necessario essere rassicurati che esso esiste allo stato potenziale, che sta profilandosi almeno come prospettiva."

E con questo, ecco che Pignotti ci fornisce delle considerazioni critiche e—non tanto indirettamente—una vera e propria dichiarazione di poetica: assumere il "nuovo" come necessità stessa del fare poetico vuol dire innanzitutto che la poesia non è mai un *hortus conclusus* ma il luogo stesso del transeunte, della ricerca in continuo divenire e mai stanca di sé. "Per pigrizia creativa—conclude Pignotti—per scetticismo critico, per miopia culturale, o per altro, noi possiamo anche non ricercare il 'nuovo.' Comunque stiano e vadano le cose, bisogna essere tuttavia consapevoli del fatto che, per l'esattezza, è il 'nuovo' a ricercare noi."

Ma al di là delle dichiarazioni di poetica e delle considerazioni sulla categoria del "nuovo," cosa dire dei testi inviati dai 92 poeti che compongono l'antologia? In termini generali (di fronte ad un numero così elevato di poeti antologizzati risulta impossibile tentare un discorso specifico in questa sede) si può dire che—schematizzando al massimo—da un lato continua la sperimentazione a cui ci ha abituato certa poesia a partire dagli anni '60, una sperimentazione che punta sui riecheggiamenti interni del significante, sulle risorse offerte dalla materialità stessa della scrittura o sulle dilatazioni semantiche spinte fino alle soglie dell'onirismo in un'operazione che ci concede solo frantumi, schegge di comunicazione, e dall'altro si assiste ad un recupero abbastanza cospicuo della linearità, delle proprietà più vistosamente comunicative del linguaggio fino a raggiungere esiti di poesia intimistica, apertamente ideologica e diretta soprattutto alla

produzione di messaggi sul piano del sociale. Inutile nascondere che è la prima prospettiva quella che in ultima analisi continua a sedurci maggiormente. Pensiamo in particolare a testi come quelli di Cappi, Ballo, Ruffato, Viviani, Spatola, Patella, Lora Totino, Albizzani. . . . Lasciamo comunque al lettore il compito di crearsi un proprio dialogo con i testi proposti in quest'antologia, nella certezza che intraprenderà un viaggio assai movimentato e spinto verso l'esplorazione di innumerevoli sentieri.

JOHN PICCHIONE

York University

Alberto Procaccini. *Francesco Jovine: the Quest for Realism*. New York: Peter Lang, 1986. Pp. 223.

As those familiar with the novels and short stories of Francesco Jovine will know, the gist of the debate around his work centers on the question of whether his "genuine inspiration" is to be considered essentially mythical, legendary and memory-based, or realistic and polemical in intent. Critics such as Luigi Russo and Pietro Pancrazi, determined to save Jovine from the clutches of militant critics who wished to appropriate the author's work entirely for their own ideological consumption, have concentrated on the nostalgic and lyrical dimensions of his work, particularly as manifested in *Signora Ava*. Other critics, such as Natalino Sapegno and Arcangelo Leone De Castris, have minimized these aspects and emphasized instead those which lend themselves to a more overtly political interpretation of Jovine's work—the attention to historical detail, the representation of class struggle and the like. These critics, for whom Carlo Salinari speaks quite clearly when he declares Jovine's last novel *Le terre del Sacramento* "il punto più avanzato del movimento neorealistico," present Jovine's literary output, from *Un uomo provvisorio* (1935) to *Terre* (1950) as a slow, necessary progression towards *engagement*; the "evolution" of the figure of the southern intellectual from the Borgesian Giulio Sabò (*Un uomo provvisorio*) to the ostensibly Gramscian Luca Marano is offered as proof of this thesis.

As the title of this book clearly suggests, its author belongs to this latter school of thought. "The quest for realism" in fact implies that *Le terre del Sacramento* is to be seen as the high point of Jovine's career, as the resolution of all the contradictions apparent in the works leading up to it:

With his last novel, Jovine finally was able to resolve the prevailing ambiguity present in all of his previous works, that constant tension between an intellectual belief in the cause of justice and progress and an emotional nostalgia for a legendary world. The resolution of these two ideals, one rooted emotionally in

the past, and the other intellectually projected in the future, is what allows Jovine to offer in *Le terre del Sacramento* a new vision.

What is most curious—and indeed paradoxical—about this interpretation is the entirely a-historical approach it takes to Jovine's works. Bent on demonstrating a "progressive" evolution at all costs, it treats each of Jovine's novels as a stepping-stone on the road of his personal development toward *engagement*, without taking into account the historical reality of which each of these works is also a product. For example, *Signora Ava*, after two false starts in 1929 and 1935, was written between 1938 and 1941, between Roma and Cairo, Egypt (Procaccini reports that Jovine spent '38-'39 in Tunisia and '39-'40 in Cairo). Is it not possible that the nostalgic, mythical aspects of *Signora Ava* are *not*, as Procaccini would have it, the signs of an immature, romantic, bourgeois attachment but indirect criticism of the times in which he himself is living and writing? Gigliola De Donato has suggested that the fierce irrational attachment to the superstitious world of the Lucanian peasant demonstrated by Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* stems from an identification on his part with (a) their status as non-humans for the official petty-bourgeois fascist establishment and (b) their exclusion from, and consequent rejection of "the state" and of all the historical institutions and notions which comprise it, including the very notion of progress. A close reading of the opening paragraphs of the book supports this interpretation. In this connection, it must be remembered that Levi wrote *Cristo* as a Jew in hiding in Nazi-occupied Florence. The a-historical world of the Lucanian peasant must certainly have had its appeal under those circumstances, and the book, to be fully understood, must be read also in the light of what it suggests indirectly about the "historical" world outside the walls of Levi's hiding place.

Signora Ava, I believe, lends itself to an analogous if somewhat less dramatic interpretation. Written in a period of great turmoil and immeasurable human suffering, from the vantage point of voluntary exile, it indeed betrays a longing for a world distant in time and space, but not in the immature, bourgeois fashion Procaccini suggests, but simply as a world untouched by "history." The fact that Jovine—in the dedication of the book—terms his father "*ingenuo* rapsodo di questo mondo defunto" (italics mine) indicates clearly that he himself in no way shares the naïve perspective his father may have had on this world. Only too aware of the sufferings of southern peasants under Bourbon rule, his "idealisation" of their world, his nostalgia for it, is a nostalgia for a world which, for all its injustices, was not subject to the sorts of massive upheavals and displacements wrought by "progressive" movements of history such as the Risorgimento or Mussolini's own visions of empire. Procaccini minimizes the role of the Risorgimento in this novel—"the 'risorgimento' as a po-

litical movement should be seen only as minor aspect of this novel" he says—when it is, in fact, I believe, primary. I would even go so far as to suggest that *Signora Ava*, not unlike the more notorious, later *Gattopardo*, is a sort of "romanzo anti-risorgimentale" in the southern tradition of criticism of the official triumphalistic view of the unification of Italy with the added dimension (as is the case of Lampedusa's novel) of an implicit criticism of contemporary political rhetoric as well. Read on the backdrop of Fascist Italy, which while "absent" is still part of the novel's context, *Signora Ava* cannot help but reveal a rejection of contemporary history too, in precisely one of those moments which appears to hold little promise other than that of more suffering. In a later work, *L'impero in provincia* (1954), government intervention in the lives of southern peasants under fascism is depicted with the same cynicism that runs through *Signora Ava*.

As tendentious as Procaccini's interpretation of the emotional attachment to a past world as immature, and as one that Jovine himself considered immature, is the conclusion that *le terre del Sacramento* is the definitive "mature" work of the two. Without meaning to appear irreverent, I would like to point out that Jovine merely died in 1950, he did not present to the world what he considered his definitive work and then die. The fact that the nostalgia and elements of romance that characterize *Signora Ava* are absent from *Terre* does not assure us that Jovine's "irrational" attachment to a forgotten world has been "overcome": it has merely been put aside, or at least that is all we are entitled to conclude, in the name of a new optimism which has nothing to do with 1922, the year in which the novel is set, and everything to do with 1948, the year in which it was written, and with Jovine's new political allegiances to the P.C.I. In other words, *Signora Ava* and *Le terre del Sacramento* are products of different moments in history and are not connected by any discernible design on Jovine's part aimed at overcoming immature attachments to the past in the name of future-oriented political action. While it is certainly true that several common themes run through his books, these constitute a personal literary mythology and nothing more: each book is a discreet entity, as much a product of the times and circumstances as an expression of the personal mythology in which it is rooted. Moreover, we have absolutely no idea what Jovine might have written had he lived beyond 1950; and we have no way of saying that his work would not have succumbed to the skepticism and moral disillusionment that characterized so much Italian writing of the Fifties and Sixties, and that the emotional nostalgia for a remote world would not, in such circumstances, have returned.

Marcel Danesi. *Loanwords and Phonological Methodology. Studia Phonetica*, Volume XX. LaSalle, Quebec: Didier, 1985. Pp. 58.

Observers of the language contact situation are confronted with a complex and fascinating phenomenon when one language borrows a word from another. While socio- and psycholinguists are concerned with the "why" and the "when" loanwords make their way into the borrowing language, theoretical linguists are primarily concerned with the "hows" of nativization processes: how source-language lexical items are reshaped, phonologically and morphologically, and/or how borrowing affects meaning in the two languages (lexico-semantic aspects).

In this slim monography, Danesi presents us with a careful and exhaustive study of nativization phenomena characterizing the Canadian English (CE)-Italo-Canadian (IC) contact situation in Toronto. The author is clearly well-versed in the various aspects of the scientific study of such phenomena, from data-gathering to data analysis. Although he initially provides the reader with essential sociolinguistic background information, his main focus is a detailed analysis of the morphological and phonological incorporation processes operating on English loanwords which become part of the Italo-Canadian lexicon. It is interesting to add at this point that there is as well a documented study of the French-English — Italo-Canadian contact situation in Montréal and of the resultant loanwords (cf. Bruno Villata, "Le lexique de l'italien parlé à Montréal," *Studii și cercetări lingvistice* (Extras, 3, XXXI [1980]), 257–84), a study of which Danesi apparently was unaware. While Villata's study focuses on lexico-semantic aspects of borrowing rather than formal incorporation processes, in the two studies, the lists of loanwords as well as the discussions of sociolinguistic aspects converge at many points, with both researchers making similar observations and reaching similar conclusions.

As concerned as he is with an actual analysis of the data at hand (a corpus of 233 loanwords, consisting mostly of nouns and verbs), much of Danesi's discussion centers around issues of broader methodological and methatheoretical import. In demonstrating how an analysis such as his circumvents some of the problems associated with previous analyses based on "introspective" models, Danesi makes two central claims:

1. In phonological theory formulation, theory-internal concerns are not as important as a responsibility to the [empirical] data base (roughly, the claim for "testability"). Furthermore, loanword phenomena are to be regarded as a particularly rich source of evidence for "psychologically real" phonological processes.
2. An "integrated" or "convergent" model of loanword incorporation phenomena, i. e. one which makes appeal to several theoretical frameworks, provides an adequate empirical "fit," at least in the case of loanword incorporation processes (the claim for "convergence").

These two claims will be considered more carefully in the course of the discussion below.

Before presenting an overview of the monograph contents, a preliminary note to the uninitiated reader: although the author includes a fair amount of introductory discussion, a certain familiarity with linguistic terminology and with distinctive feature notation is assumed. The non-linguist interested in the bilingual situation typical of Italian immigrants and their families in Toronto may find the initial discussion (Chapters 1 and 2, and the first sections of Chapter 3) most suited to his interests, while those readers more conversant with linguistic analyses and their theoretical implications will find more food for thought in the last two chapters.

Even the uninitiated reader, especially if he is bilingual and/or speaks Italian, will doubtless agree that loanwords *per se* are interesting and worthy objects of study. Yet most readers are bound to ask themselves about the specific import of loanwords for phonological theory formulation. In his Preface and in Chapter 1 ("Loanwords and Nativization") Danesi effectively answers the question "*Why* loanwords?" and in doing so, makes a strong case (albeit unwittingly) for the validity of the "exceptional linguistics" framework (interested readers are referred to the volume *Exceptional Language and Linguistics*, edited by Lise Menn and Loraine K. Obler, and especially their own Chapter 1, "Exceptional Language Data as Linguistic Evidence: An Introduction" for a description and rationale of this recent trend). When the synchronic rules provided by a given phonological theory fail to account for the form of loanwords, it is precisely the *deviance* of loanword data that makes them particularly revealing; in Danesi's words, "Nativization . . . provides a so-called window on the phonological processes at work in a language" (7). Obviously, the fundamental underlying assumption here is that nativization processes are not random nor haphazard. Consequently, not only must linguistic theory be responsible for explaining this data, but theoreticians must recognize that such data can furnish us with fertile terrain in attempts to evaluate a particular model or competing phonological models. For example, it is easy to see how loanword data can speak to the issue of abstractness of phonological underlying representations. In fact, evidence from loanword incorporation processes has been invoked, crucially, in arguments for the relative merits of "abstract" versus "concrete" phonological models (the reader is referred to the Kaye and Nykiel and Picard and Nicol articles by Danesi for relevant discussion). In Danesi's words, loanword data can be used "as an instrument for discovering phonological explanations that are psycholinguistically plausible" (6). This statement represents the essence of Danesi's Testability claim, and in this reader's opinion, the arguments he presents for the validity of this claim are both cogent and well-presented.

It seems, then, that the exceptional linguistics framework can provide an answer to some of Danesi's qualms concerning the overuse of intro-

spection and the over-reliance on the notion of "ideal speaker-hearer" in theory construction. In fact, though theory-internal concerns are still of paramount importance, recent trends in generative linguistics are characterized by a greater commitment to the actual data base. One further point can be made here regarding Danesi's comments on the generative enterprise: with respect to his cursory discussion of the notions of "simplicity" and "markedness," (5-6) this reader found them to be an unnecessary digression, the point about phonological explanation and psychological reality having already been successfully made.

Chapter 1 also includes a brief description of the field techniques used to elicit and compile the actual corpus of loanwords. Although the methodology used was obviously Labovian, sociolinguists may have welcomed either a more thorough description of the methods and materials used or a presentation of some quantitative data, or both. Danesi consisely describes (in Sections 1. 1 and 3. 1) the sociolinguistic aspects peculiar to the Italo-Canadian borrowing situation. The study of loanwords is always problematic because of the variability in the data; this is even more the case when the borrowing "language" is more properly a *complex* of local and regional dialects and Standard Italian. It was no small task to factor-out these differences; even given the fact that only fully nativized loanwords were chosen, considerable variability remained. Danesi manages to overcome this difficulty by exploiting a notion he developed in previous studies, that of the *geophoneme*, or dialect-neutral undelying phonological segment (e. g. /o/ and /e/ unmarked for aperture) which would then be variously realized on the surface level, according to dialect-specific rules. The rest of the first chapter gives us working definitions of borrowing and nativization and presents an overview of the previous phonetic, phonemic and generative views of nativization processes. While each perspective has its merits, no one is seen to be sufficient to handle all the relevant data, and so Danesi arrives at the conclusion that an "integrated" theoretical perspective would be the most promising.

In the second chapter, "Degrees of Nativization," the author reviews the notions of *coexistence* of phonological systems in language contact situations, *partial adaptation*, and *total adaptation*, and discusses some of the non-linguistic factors affecting nativization. He then presents, in schematic form, a three-stage model of total adaptation comprising an initial *acceptance* stage (affected by time and usage factors), a *sedimentation* stage (affected by linguistic factors) and a final *integration* stage, when the loanword in question becomes, in effect, a "native" lexical item.

An analysis of the loanword data is given in the context of the proposed integrated model of nativization in Chapter 3. This model is now articulated in two steps: the Paradigmatic Principle (PP) and Phonological Synchronization Principle (PSP). the first subsumes those processes related to form-class membership, i. e. morphological adaptation mechanisms. In

noun reshaping, consonant-final loanwords undergo *vowel suffixation* and all incoming nouns undergo *gender assignment*, in order to conform to the canonical shape of Italian nouns. Danesi proposes a satisfying and highly plausible solution to the thorny problem of deciding to which gender an incoming word will be assigned: assignment is a consequence of the interaction of reference, association, and phonetic parameters (26). In verb reshaping the most salient process is assignment of the borrowed verb to the most regular and productive class of Italian verbs, those ending in -are.

The PSP subsumes those reshaping processes which are phonological. *Phonetic substitution* minimally changes an incoming segment in terms of a single feature relating to point of articulation only: e. g. the feature [+/-high] distinguishes the EC apico-alveolar stops [t] and [d] from their Italian counterparts which are truly dental [t], and [d]. *Phonological repatterning*, whether it be in the form of *phonemic approximation* or *restructuring*, implicates the phonemic system. In the former, manner of articulation may change, as when the EC interdental fricative [θ] becomes a dental stop [t] in IC. (cf. EC 'nothing' [nʌθɪŋ] > IC [nati n]). Phonemic restructuring typically affects the distribution of allophonic variants of a phoneme. *Syllabic/Prosodic Repatterning* processes include *consonant doubling* in intervocalic position, *glide simplification* and *cluster adjustment*, where the first consonant in an EC consonant cluster is assimilated to the second consonant in IC. These are all pervasive and important rephonologization processes; cf. Ec 'job' /jab/ > IC /jobba/; EC 'show' /šow/ > IC /šo/; EC 'contractor' /kantrækər/ > IC /kontrattore/. *Reaccentuation* changes the stress pattern of an incoming loanword in accordance with the general tendency towards penultimate syllable stress in polysyllabic Italian words.

Danesi undoubtedly recognizes and characterizes the major forces operating in the nativization of English loanwords in Italo-Canadian. However, some readers may find the inconsistent use of certain terms (e. g. the various uses of "segmental" on pp. 30–32) confusing, and phonologists may find fault with how certain rules and generalizations are expressed in feature notation. Furthermore, it is unclear to what extent the Paradigmatic Principle differs, substantially, from previous theoretical notions such as Morpheme (or Word) Structure Constraints.

At this point it is worthwhile drawing attention to another recent study (Aleksandra Steinbergs, "Loanword Incorporation Processes: Examples from Tshiluba," *Studies in the Linguistic Sciences*, Vol. 14, 2 [1984], 115–25) which also uses loanword data to explore contemporary phonological theories of borrowing. Although Danesi was not aware of this study, it would not doubt be of interest to him, since Steinbergs' morphological and phonological loanword incorporation processes are analogous to Danesi's Paradigmatic Principle and Phonological Synchronization Principle, respectively, and her claim with respect to the internal ordering of these two types of processes echoes that of Danesi (24).

In the last chapter the issues of testability and convergence are considered again, in the light of the analysis provided in Chapter 3. The issue of testability has already been discussed at length above. It is with Danesi's assertion that an "integrated or convergent model is probably the most adequate from an explanatory standpoint" (12) that this reader had the most problems. While such a model may be descriptively adequate, in the sense that it is powerful enough to account for the relevant data, it is hard to see how such a model could simultaneously be restrictive enough to account for ease and uniformity in acquisition (the so-called problem of "learnability"). In the interest of theoretical coherence, Danesi may wish to propose some constraints on "integrated" models. Or it may be that the answer to Danesi's concern for adequate empirical coverage is to be found in the now highly-articulated "Principles and Parameters" framework, which is especially promising from the cross-linguistic point of view.

In conclusion, the interested reader is invited to consider carefully the particulars of Danesi's analysis and to decide for himself if the integrated approach which it illustrates indeed is a theoretically viable one. However, one thing is certain. The reader will come out of his *lectura* convinced that phonological theory must come to grips with the problematic yet revealing data that loanwords furnish. And he shouldn't be surprised when, during the course of a normal conversation, he finds himself paying extra attention to the when, the why, and especially the *how* those foreign words which we borrow become an integral part of our speech.

MARY ANN CANZANELLA
McGill University

AA.VV. *La letteratura e i giardini*. Atti del Convegno internazionale di Studi di Verona, 2-5 ottobre. Firenze: Olschki, 1987. Pp. 436.

Il volume raccoglie i risultati di una vasta ricerca triennale svoltasi nell'ambito della Sezione Francese di Lingue e Letterature Neolatine dell'Università Statale di Milano, del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Comparete dell'Università di Torino e dell'Istituto di Lingua e Letteratura Francese dell'Università di Verona, sotto la guida dei professori Enea Balmas, Ernesta Caldarini e Luciano Erba. Considerate le sedi in cui la ricerca è stata compiuta e visti i nomi dei dirigenti che l'hanno animata, si intende come le indagini riguardino soprattutto la letteratura francese e quella inglese. Non per questo, comunque, il volume si presenta privo di utilità per il lavoro degli italianisti: accanto a saggi di carattere teorico sull'onnipresenza del tema del giardino (nelle letterature straniere come in quella italiana), la raccolta presenta studi specifici su questioni che rimbalzano di continuo tra le diverse tradizioni culturali europee (si pensi, per sempio, alle possibilità di significazione metaforica di elementi tipici del giardino quali il recinto, l'aiuola, il colore e il profumo dei fiori, ecc.). I saggi sono distribuiti in tre parti, precedute da una introduzione di Enea Balmas, "La letteratura e i giardini: perché?" in cui ogni diverso giardino della storia è visto come segno distintivo di una particolare civiltà. La prima parte, sotto il titolo "I giardini della letteratura," comprende dodici saggi che trattano specificamente testi letterari dal Rinascimento al Novecento, da Spenser a Gide. "Giardini, letteratura e società" è invece il titolo che raccoglie i dodici saggi della seconda parte. La prospettiva è qui più ampia, in quanto non solo del *locus amoenus* si discute, ma anche dei riflessi di idee tra letteratura e ambiente sociale, con l'attenzione rivolta soprattutto a quelle esigenze culturali che hanno favorito la concezione di varie forme di giardino nel corso dei secoli. La terza ed ultima parte, "Riscontri veneti," è la più breve: comprende tre saggi interamente dedicati a *loci deliciarum* prossimi alla sede del convegno. Mai prima d'ora tanto materiale, storico filologico e critico, è stato raccolto in un unico volume sul tema del giardino. Basta questa ragione, da sola, a qualificare il presente lavoro come utilissimo testo di riferimento.

F.G.

Giovan Battista Marino. *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini. Modena: Panini, 1987. Pp. 208.

Nonostante da anni si parli ormai di un'avvenuta riabilitazione del Barocco letterario, scarsissime sono ancora le edizioni moderne di testi secenteschi. La lacuna ovviamente più vistosa riguarda il Cavalier Marino, "re del secolo," giusta la definizione del pur non tenero De Sanctis. Abbiamo già edizioni dell'*Adone*, della *Strage degl'Innocenti*, delle *Dicerie sacre*, della *Galeria*, delle *Lettere* e perfino del canto superstite della *Gerusalemme distrutta*; ma mancano la *Sampogna*, gli *Epitalami*, le *Rime burlesche*, la *Sferza* e la *Lira*. Quest'ultimo titolo comprende l'ingente canzoniere nato come *Rime*, prima e seconda parte, del 1602, e completato nel 1614 con una terza parte dal titolo onnicomprensivo, *Lira* appunto. Ottavio Besomi e Alessandro Martini, entrambi maturati nel prestigioso centro filologico di Friburgo, Svizzera, presentano ora la prima sezione ("Amorose") della prima parte del tronco (*Rime*) dell'intero canzoniere (*Lira*) con il manifesto proposito di fornire in seguito altri volumi, almeno dieci in tutto, che completeranno l'edizione. Il lavoro svolto per le "Amorose" (81 componimenti, tutti sonetti, come gli altri dell'intera prima parte delle *Rime*), è condotto sulla base di un tipo di lettura "che, avendo il testo al centro, si muove tra cappello introduttivo, che fornisce organicamente proposte di analisi, elementi di contestualità e di intertestualità, dati referenziali; e apparato puntuale di note filologiche, linguistiche, tematiche, di fonti: l'uno e l'altro convergenti nel favorire una valutazione del testo nel suo insieme" (9). Il pregio dell'edizione appare immediatamente evidente nella serie di utilissimi commenti individuali che, ad apertura di pagina, fiancheggiano il testo di ogni sonetto mariniano. Un criterio, questo, che consente opportune precisazioni sulla struttura metrica, sull'uso del linguaggio metaforico e sulla ricorrenza dei temi.

F.G.

Torquato Accetto. *Rime amorose*, a cura di Salvatore S. Nigro. Torino: Einaudi, 1987. Pp. XXVIII-170.

I centoquarantanove componimenti, sonetti madrigali e canzoni, raccolti dal Nigro per la serie "Collezione di poesia" della Einaudi, costituiscono il blocco più immediatamente fruibile delle rime dell'Accetto. Le quali tutte sono raccolte nelle tre diverse edizioni del canzoniere comparse nel 1621, 1626 e 1638. Queste *Amorose*, che provengono dalla sezione omonima dell'edizione del '38, trattano il tema più caro alla tradizione lirica, il più comune e il più ovvio, per cui nel percorrerle sono possibili immediati raffronti con i testi più noti dei poeti dell'epoca, *in primis* con quelli del Marino. L'Accetto si stacca in maniera vistosa dalla poetica del

grande napoletano da cui pur trae continua ispirazione per i suoi versi. Se uno scrittore coevo, con una buona dose di ironia salottiera, poté rappresentare Marino come *miles gloriosus* (Giovanni Giacomo Ricci, *I poeti rivali*, Roma 1632), mai una tale figurazione potrebbe illustrare il profilo dell'Accetto. Introverso, temperato nel linguaggio, assillato dall'idea della morte (luogo "classico" della poesia barocca) che egli vede ossessivamente presente in ogni manifestazione di vita, l'Accetto avverte con sofferza e meditata rassegnazione la grave crisi esistenziale del suo tempo. "Tutte le cose di qua giù son ombre," dichiara nella prefazione alle *Rime* del '21, "... ma se questa è la condizione dell'uomo, basterà conoscerla, e viver fra gli inganni non ingannato." Il commento migliore alla poesia dell'Accetto è nel suo breve trattato *Della dissimulazione onesta* del 1641 (ora in moderna edizione, a cura dello stesso Nigro, Genova 1983), soprattutto nelle pagine che trattano della dissimulazione in amore: una finzione con se stessi per ridurre anche la passione ad "essenza secca," inattaccabile dagli inganni della vita. Se, come si spera, a questo cospicuo "anticipo," il Nigro vorrà far seguire un'edizione completa delle poesie dell'Accetto, non solo renderà più definita l'immagine di questa singolarissima figura secentesca, ma costituirà un valido polo di riferimento per le future riesumazioni di canzonieri nascosti nella leggendaria selva barocca.

F.G.

Omar Calabrese. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987. Pp. 214.

Con una prospettiva amplissima e coraggiosa, volta a cogliere gli elementi primari e distintivi delle manifestazioni culturali più nuove e allettanti, Omar Calabrese compie un rapido sondaggio della situazione attuale riconoscendo in essa l'ubiquità del segno barocco.

La proposta interpretativa che ne deriva, espressa nel titolo del volume, consiste nell'offrire una definizione precisa che serva da emblema per la nostra epoca. L'abusatissimo termine "postmoderno" non basta più; reca con sé, infatti, una certa ambiguità: mentre certifica il divario che ci separa da un'ormai conclusa stagione "moderna," non offre alcuna caratterizzazione per il presente. È notevole, e certamente incoraggiante per chi si occupa di cultura barocca, il fatto che questa proposta sia venuta da chi, in fondo, del "secolo" non si occupa (Marino è citato una sola volta, distrattamente, come poeta della meraviglia; Caravaggio e Borromini meritano anch'essi una brevissima menzione, mentre Bernini è addirittura assente come anche Monteverdi) perché ciò scansa l'ipotesi di valutazioni acritiche basate su ingenue predilezioni. Le analisi del Calabrese sono condotte lungo l'asse dei concetti più vulgati e "classici" del barocco (instabilità, eccessi, metamorfosi, labirinti, distorsioni, perversioni, ecc.). Lo scrittore

è comunque attentissimo nel registrare la pertinenza di questi valori (o disvalori) nella variegata situazione culturale odierna, per cui è quanto mai convincente nelle sue "Timide conclusioni" (201-204) in cui riconosce nella attuale crisi di valori, nel dubbio eletto a principio di ogni possibile sistema, e nella passione per una continua sperimentazione il quadro di una nuova civiltà barocca.

F.G.

Renato Barilli. *Il ciclo del postmoderno*. Milano: Feltrinelli, 1987. Pp. 282.

"Questo volume," annuncia l'autore in apertura, "intende offrirsi come il seguito naturale dei due precedenti già usciti col titolo *Informale oggetto comportamento*, dei quali riprende il medesimo criterio: raccogliere una serie di interventi stesi 'a caldo' da un critico, da un osservatore impegnato nei 'lavori in corso,' con le tipiche armi che si concedono a un simile esercizio: il saggio vero e proprio, l'introduzione in un catalogo di mostra, l'articolo su rivista specializzata, la recensione abbastanza breve su qualche organo di stampa a larga diffusione." *Il ciclo del postmoderno* costituisce dunque un invito ad immergersi nei fatti artistici di oggi e dell'immediato ieri; l'intento sotteso all'operazione è, dichiaratamente, quello di cavarne un significato, un tentativo di definizione della stagione culturale nella quale stiamo ora vivendo. Il saggio teorico che meglio definisce questo tentativo è quello posto in apertura del volume, "Polivalenza e ambiguità del postmoderno." Con esso l'autore intende "recare un contributo al dibattito generale dei nostri tempi, di cui senza dubbio il nodo moderno-postmoderno . . . costituisce uno dei garbugli più fitti e problematici" (9). La proposta di interpretazione del postmoderno è articolata in tre punti, che progressivamente riguardano un campo d'azione sempre più ampio. 1. Recupero del passato e quindi citazione, *remake*, ma puntando sull'effetto straniante e vuoi pure ironico della ripresa; si parla, pertanto, di "ripetizione differente." La lezione, in quest'ambito, viene soprattutto dall'architettura, in particolare dal saggio di Charles Jenks, *Language of Postmodern Architecture*, Londra 1977. 2. Riconoscimento di una normalizzazione della tendenza al recupero, ma chiarendo che esso avviene secondo modalità accelerate, tali da mostrare visibilmente un carattere di ripresa estenuata. Barilli qui si riferisce a Ihab Hassan (*The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison 1971 e 1982). 3. Tecnomorfismo. Entrambi i precedenti contesti si rivelano compresi entro il grande anello della postmodernità intesa come civiltà basata sull'impiego dei mezzi elettromagnetici. La lezione di McLuhan, di cui Barilli si è rivelato negli ultimi anni il più illuminato divulgatore, è qui

più presente che mai. La memorizzazione elettronica del passato e il suo riuso non costituiscono dei passi indietro poiché il “modo” della ripresa e l’atto del *remake* sono improntati su un registro di leggerezza disincantata e demistificante ed assicurano una vita propria e nuova ad una stagione culturale basata sulla smaterializzazione degli stili e sulla loro compresenza.

F.G.

Filippo Salvatore. *Antichi e moderni in Italia nel Seicento*. Montréal: Guernica, 1987. Pp. XIV–129.

Il volumetto comprende, nell’ordine, una “Cronologia della vita e delle opere di Vincenzo Gramigna (1580–1627),” il saggio che dà il titolo al volume ed una copia anastatica del “Paragone tra il valore degli antichi e dei moderni” dello stesso Gramigna. Il poligrafo pratese, misconosciuto come tanti trattatisti dell’età barocca, nello studio del Salvatore campeggia quale figura di primo piano nella famosa *Querelle*. L’argomento trattato è vastissimo, peraltro inevitabilmente espanso nella discussione di esperienze d’oltralpe. Nelle settantanove pagine, fitte di lunghissime citazioni, che il Salvatore ad esso dedica, si parla di scienza, arti figurative, musica, filosofia, letteratura; il tutto è ricondotto ad una nuova visione del mondo: quella del Gramigna, il quale osserva attraverso un metaforico “occhiale,” di galileiana fattura, la caduta degli ideali rinascimentali e l’insorgere di una più inquieta stagione culturale. Il libro si presenta in veste tipografica inconsueta (capoversi notevolmente avanzati, spazio doppio tra i paragrafi e tra le note a piè di pagina); numerosi i refusi di stampa.

F.G.

L'ANELLO CHE NON TIENE

Journal of Modern Italian Literature



L'ANELLO CHE NON TIENE is a journal of Twentieth-Century Italian Literature, which also publishes comparative studies with other centuries and literatures. Each issue contains critical studies, an interview with a contemporary Italian writer, unpublished material by well known Italian writers, reviews and a forum open to subscribers for exchanging ideas on cultural topics proposed each time by the Editors.

Editors/Direttori Responsabili:

Giovanna Wedel De Stasio, Ernesto Livorni.

Editorial Board/Comitato di Direzione:

Glauco Cambon, Gustavo Costa, Robert Dombroski, Franco Fido, Luigi Fontanella, Silvio Marchetti, Nicholas Perella, Mario Petrucciani, Luciano Rebay, Giovanni Sinicropi, Paolo Valesio, Tibor Wlassics.

Editorial Committee/Comitato di Redazione:

Laura Baffoni-Licata, Gian Paolo Biasin, Marta Bruscia, Joseph Cary, Rosita Copioli, Antonio Illiano, Gregory Lucente, Alfredo Luzi, Giuseppe Perricone, Massimo Pesaresi, Rebecca West.

The Editors invite you to enter a *two year-subscription* to **L'ANELLO CHE NON TIENE**, which will start this Fall. Please send your name and address along with your check to one of the following journal addresses:

L'ANELLO CHE NON TIENE

Italian Department
P.O. Box 4067, Yale Station
Yale University
New Haven, CT 06520-4067

L'ANELLO CHE NON TIENE

Center for Italian Studies
Ballantine Hall 614
Indiana University
Bloomington, IN 47405

Individual: \$26.00 Institution: \$30.00 Open Donation: min. \$30.00

IRIDE

collana di critica, didattica e testi letterari

diretta da

ROCCO MARIO MORANO

L'inesistenza del *valore* dell'*obiettività* della scienza è stata da tempo dimostrata.

Eppure, nel campo della critica letteraria, ci si è attardati a parlare di *sistematicità* e di *scientificità* della ricerca finendo per irrigidirla e sclerotizzarla con l'uso di *formule fisse* o *scemi* applicati ai testi in modo aprioristico e fuorviante.

Gli *addetti ai lavori* non possono continuare ad ignorare il *principio di indeterminazione* di W. Heisenberg secondo cui *l'osservatore non è più separabile dall'oggetto osservato*.

E. Auerbach, riflettendo su *scopo e metodo* della ricerca, ha indicato con chiarezza la strada da percorrere:

«[...] Il relativismo storico [...] è duplice, si riferisce così all'oggetto da comprendere come pure a chi lo vuol comprendere. È un relativismo radicale; ma non per questo lo si dovrebbe temere. Il campo nel quale ci si muove in questa attività è il mondo degli uomini, al quale anche l'osservatore appartiene [...]».

Assistiamo alla fine di un'epoca: quella delle *certezze assolute*. Di qui, sempre secondo Auerbach, il misero fallimento delle *categorie* di giudizio *descrittive* e spesso *dogmatiche* cui *critici influenti*, negli ultimi decenni, hanno inteso attribuire *validità assoluta*. Senza cedere alla tentazione di riproporre il ritorno ad una sorta di critica impressionistica, occorre essere disposti a mettere *tutto* in discussione ed a considerare i propri *studi* alla maniera del De Robertis, suscettibili sempre, cioè, di ulteriori verifiche, aggiustamenti e integrazioni.

La predisposizione al dialogo, al confronto, agli scambi di esperienze e, se del caso, alle *sane polemiche*, costituisce l'unico antidoto al *sottile veleno* del ciclico riformarsi di *sette e conventicole*. Il pericolo di *eclettismo* può essere evitato soltanto se ci si abitua ad ascoltare e a rispettare le *ragioni* degli altri, senza rinunciare comunque alle proprie in nome di una «teorizzata» *conciliazione* degli *opposti*.

Questa collana si propone di diventare un punto di incontro fra studiosi italiani e stranieri (o operanti all'estero) anche per rispondere ad un'esigenza di *informazione dialettica* su quanto di meglio si produce nel campo della critica letteraria.

Sarà strutturata a vari livelli.

Pertanto, accanto a studi miranti a riproporre in modo nuovo ed originale aspetti e figure noti e meno noti dei vari secoli della letteratura italiana, verranno pubblicati testi inediti o rari, opportunamente presentati e commentati, di autori maggiori e minori senza trascurare i rapporti intercorrenti tra letterature regionali e letteratura nazionale.

L'intersezione di culture diverse appartenenti anche a mondi distanti tra loro, può essere adeguatamente delineata se si favorisce uno studio comparato aperto e problematico.

Perciò, all'occorrenza, non verrà lesinato spazio a ricerche su correnti letterarie ed autori anche stranieri da cui siano rinvenibili, tra l'altro, le tracce dell'eredità della cultura europea e specificamente di quella italiana.

Periodicamente la pubblicazione di un'opera su argomenti di *teoria* letteraria servirà a riflettere, ad effettuare verifiche o a stimolare dibattiti sugli *strumenti* critici o *ferri del mestiere*.

Sempre periodicamente si provvederà ad inserire nella collana testi, sussidi didattici e titoli volti ad illustrare orientamenti, tecniche, metodi e finalità di insegnamento e di apprendimento della letteratura italiana anche nelle Università straniere.

Si intende, per tale via, contribuire ad eliminare le ancora non trascurabili sacche di resistenza della cultura idealistica (aristocraticamente chiusa nella torre d'avorio della ricerca *pura ed astratta*) esistenti nei confronti della *didattica* e, quindi, dell'*uso* dei mezzi *pratici* più idonei a *diffondere criticamente* i risultati di indagini specialistiche o le eventuali *scoperte originali*.



Printed in Canada

L'ITALIANO D'OGGI

**Note di grammatica
per corsi universitari**

**Luisa Karumanchiri
and Raffaella Malignashca**

For use in intermediate and advanced courses of Italian for English-speaking students, this book reviews the basics of Italian grammar and explains in detail aspects of the morphology, syntax, and semantics of contemporary Italian.

Cloth \$40.00, paper \$ 18.95

DIALOGUES FOR PRACTICE IN IDIOMATIC ITALIAN

Giuliana Sanguinetti Katz

The nine dialogues of this text involve a North American student travelling in Italy who encounters a number of everyday situations, many of them humorous. The dialogues illustrate the differences between Italian and North American customs and ways of thinking, while introducing the reader to a great number of idiomatic expressions and various styles, both formal and informal. \$ 10.95

UNIVERSITY OF TORONTO PRESS

ISSN 0226-8043